

المنمنمات الإسلامية

في مشغولة فنية معاصرة

د. محمود حسانين عشعش

منشورات جامعة 7 أكتوبر

المنتجات الإسلامية
في مشغولة فنية معاصرة

دكتـــور
محمود حسانين محمد عشعش

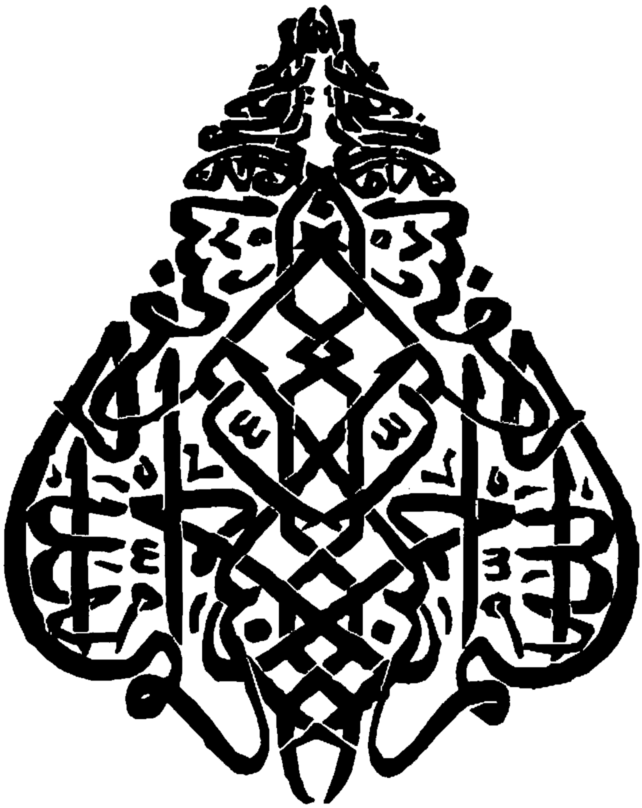
2008

عنوان الكتاب: المنمنمات الإسلامية في مشغولة فنية معاصرة
تأليف: د. محمود حسانين عشعش
رقم الإيداع: 2008/506
ردمك: ISBN: 978-9959-55-016-3

الطبعة الأولى
2008 مسيحي

منشورات
جامعة 7 اكتوبر
الإدارة العامة للمكتبات - إدارة المطبوعات والنشر
هاتف : 2627201 - 2627202 - 2627203- 2620648
فاكس: 051/2627350
ص.ب: 2478
الموقع الإلكتروني: www.7ou.edu.ly
البريد الإلكتروني: info@7ou.edu.ly

تم تخصيص الرقم الدولي الموحد للكتاب من قبل :
الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب
دار الكتب الوطنية - بنغازي - ليبيا
هاتف : 9097074 - 9096379 - 9090509
بريد مصور : 9097073
البريد الإلكتروني : nat_lib_libya@hotmail.com



إهداء

إلى أخى وأستاذى ....

أ.د / احمد عبد الله الحويك

الامين السابق للجنة الشعبية بكلية المعلمين بمصراتة جامعة 7 أكتوبر

والذى كان له الفضل بعد الله عز وجل فى تشجيعى وإظهار

هذا العمل المتواضع إلى النور....

هذا الرجل الذى يجمع بين التواضع والحلم والحكمة والعلم

دكتــور

محمود حسانين محمد عشعش

المحتويات

الفصل الأول

ملامح تاريخية للمنمنمة الإسلامية

تمهيد

تتعدد منابع الرؤية الفنية أمام الفنان التشكيلي كي يستلهم إبداعاتـــه ، ويستقي أفكاره وموضوعاته ، وتتنوع المصادر التي ينهل منها الفنان صياغته التشكيلية وحلوله الجمالية ، فإلى جانب الطبيعة وما تزخر به مـــن مخلوقـــات وموضوعات وظواهر وتكوينات ونظم وعلاقات تثير الفنـــان وتـــشحذ ذهنـــه ووجدانه ، وإلى جانب الواقع الحياتي المعاش بكل مقوماته ومعطياته ومكوناته الفكرية والاقتصادية والاجتماعية ، وبكل قضاياه الحاضرة وآماله المـــستقبلة ، فإن هناك مصدراً هاماً وغنياً لإثارة الفنان وإمداده بالكثير ممـــا يبحـــث عنـــه ويسعى إليه من حلول جمالية وصياغات تشكيلية ومدلولات تعبيريـــة وأبعـــاد إنسانية أيضاً .. ذلك هو التراث الفني الذي خلفه لنا الإنسان – منذ خليقتـــه – على مدى حضاراته المتعاقبة مصرية وقبطية وإسلامية .

وتتبلور هذه الأهمية في أن التراث هو أحد مداخل إثراء الخبرة الفنية للفنـــان ، فعلى ضوء تحليل وتفسير الأعمال الفنية للتراث يتم التوصـــل إلـــى الملامح والخصائـــص الفنية والجمالية والفكرية في مختلف المجالات الفنية ، ثم استفادة الفنان في تكوين حصيلـــة من الخبرة الفنية والجمالية التي يـــستعين بها الفنان في حل المشكلات الفنية الابتكارية .

ومما لا شك فيه أن رؤية فنية متكاملة فاحصة ونظرة واعية متجـــددة ومعاصرة من الفنان إلى ما تزخر به متاحفنا للحضارات الفنية المتعاقبة كفيلة بأن تخرج مكتشفات إبداعية جديدة لم يرها العالم من قبل .

فالتراث الحضاري انتماء وتكامل بشري ، والفنان الذي لا يحس بهذا الانتماء ولا يسعى إليه هو فنـــان ضال ، إذا أن التـــراث هـــو جـــزء مـــن

التواصل الإنساني الممتـد في الزمن ، يستفيد اللاحق من السابق ويضيف إلى الخبرة الإنسانية جزءاً صغيراً من خبرته في الكون .

والتراث هو نقطة البداية كمسئولية ثقافية وقوميـة – فـي تطـوير الواقع ، وهو العطاء القـومي الحضـاري المتزايد الذي يجهز به الإنسـان في مجتمـع من المجتمعـات لخوض غمار المستقبل .

والفن الإسلامي بمختلف ضروبه وتعدد مجالاته هـو أحـد الفنـون التراثية العريقة التي تنطوي على الكثير من القيم الفنية والتشكيلية والجماليـة الأصيلة . التي كانت ولا تزال وستظل أبداً منهلاً خـصباً للفنـان التـشكيلي المعاصر ليستلهم إبداعاته وينهـل منهـا الكثـير مـن الـصياغات الفنيـة والحلول الجمالية لمشكلاته التشكيلية المعاصرة ، وبصفة خاصة فـي هـذه الآونة التي يسعى فيها الفنان العربي بعامة والفنـان المـصري علـى وجـه الخصوص إلى تـأكيد شخصيته وهويته الفنيـة بعـد سـنوات طويلـة مـن الاغتراب الفني نتيـجة تبعيـته للغرب وسـيره فـي فـلك الأسـاليب الغربيـة الغريبـة والوافـدة والبعـيدة كل البعـد عـن واقعـة وطبيعـة تكوينـه النفسي والوجـداني و مقومـات مجتمعه .

ويدور محور هذه الدراسة ، حول فن المنمنمات الإسـلامية ، كأحـد المجالات الفنية ، في التراث العربي الإسلامي حيث يتناول تعريفها ، وأسباب ظهورها وفلسفتهـا ، وأهدافها ، وأهم مدارسها ، والموضوعات الاجتماعيـة التي تناولها ، كـذلك الـسمـات التـشكيلية ، والبنـاء الـشكلي للمنمنمـات الإسلامية كمدخل جمالي للإفادة من هـذه السمات والدلالات الرمزيـة التـي تنطوي عليها وذلك باعتبارها مصدراً تراثياً يمكـن أن يثـري الـصياغات الشكلية ويضيف أبعاداً تعبيرية وجمالية إلى المشغولة الفنية المعاصـرة مـع

الاحتفاظ بالأصالة في التراث الفني الإنساني ، وقد جاء اهتمام الكاتب بهذا الموضوع نتيجة للدور الهام الذي تمثله المنمنمات الإسلامية كأحد وسائل الاتصال بالحضارة العربية عبر العصور الوسطى في جميع مناشط الحياة ، حيث أنها تعد مرآة صادقة حقيقية لهذا العصر ، كما أنها يمكن أن تكون مصدراً ثرياً للفن التشكيلي العربي اليوم وذلك في محاولة الفنان العربي المعاصر لتأكيد الهوية العربية المستقلة عن تقليد فنون الغرب .

وإذا كان الفن العربي اليوم ، وهو يسير في طريق التحرر من التأثيرات الدخيلة والعبثية في فنون الغرب – عليه أن يؤكد أصالته ، وأن يسعى إلى تحديد شخصيته المتميزة ، وأن يجعل من أسلوبه الخاص والمتميز ، فناً معاصراً ، خاصة وهو صاحب التراث الإنساني الذي يمتد بجذوره إلى أعماق التاريخ ، فإن تحقيق هذه الغاية يتطلب الكثير من التعمق في الدراسة ، والكشف عن أصالة تلك الفنون وما تحمله من مثيرات جمالية يمكن أن تبلور شخصية الفنان العربي المعاصر كما أن الفنون التراثية تتبلور نتيجة الاحتكاك الثقافي المستمر ، وإدماجها في منظومة الحاضر لتتفاعل مع طبيعة ثقافة ، وفكر الإنسان ، مما لا يفقده الانفتاح على الثقافات المعاصرة في نفس الوقت .

وذلك جانب هام من ثقافة الشعوب الذي حفظ في العقائد والممارسات والعادات ، والتقاليد المرجعية الجارية في الأساطير، وقصص الخوارق ، والمقامات الشعبية التي لاقت قبولاً من العامة .

وقد رأى الكاتب أن السمات التشكيلية ، والقيم الفنية التي تتضمنها وتنطوي عليها المنمنمات الإسلامية ، يمكن أن تشكل محوراً هاماً من المحاور التي يمكن أن ينطلق منها تصميم وبناء المشغولة الفنية المعاصرة ،

بما تحويه من اتساقات بين الصياغات الشكلية ، وما تحمله من معان ودلالات رمزية .

ذلك أن فهم واستيعاب الرموز والوحدات الزخرفية للمنمنمات الإسلامية يدعم الابتكار عند التفكير في تصميم المشغولة الفنية المعاصرة بمعنى أن المصمم يقف عند تصديه للمشكلات الجمالية موقفين هامين ، أولهما إزاء التعامل مع البناء الشكلي ، والصيغ الجمالية ، أما الموقف الثاني فيتركز حول المعاني والدلالات التي يتضمنها الشكل ، وهما موقفان متلازمان و مترابطان .

ويهتم الكتاب بالكشف عن السمات التشكيلية للمنمنمات الإسلامية التي نسخها وصورها " يحيى بن محمود بن الحسن الواسطى " من خلال المقامات الأدبية التي ألفها (أبوالقاسم الحريري) وينتمي الواسطى إلى المدرسة العربية البغدادية في التصوير مثل (المدرسة الإيرانية ، المدرسة الهندية ، المدرسة التركية العثمانية) وسوف يتصدى الكاتب بالدراسة لأسلوب مدرسة بغداد بالدراسة والتحليل في الإطار النظري للدراسة بهدف التوصل إلى رؤية جديدة للصياغات الشكلية والمعاني الرمزية والتصورات الفنية المرتبطة بأوجه الحياة العربية الإسلامية في عهدها الأول .

وتبلغ صور مخطوطة الواسطى تسعاً وتسعين منمنمة ملونة في مائة سبعٍ وستين ورقة مقاس 37 سم× 28 سم تقريباً .

وقد تعددت العناصر التشكيلية في المنمنمات الإسلامية مما أعطى لها طابعاً مميزاً رمزياً له معانٍ ودلالات شديدة الخصوصية سجلتها ريشة الفنان العربي في المخطوطات العلمية والأدبية ، كما تعددت الرموز الزخرفية في الرسوم (الآدمية ، والحيوانية ، والنباتية ، والعمائر

الإسلامية كالمساجد ، والمنازل ، والقصور ، والأسواق) ، كما استطاع أن يستخدم الوحدات الهندسية بمهارة حيث حرص على إنشاء أساس بنائي تصويري خاص أثري تكوين المنمنمة ، كما استخدم اللون كقيمة فنية على أسس وقواعد نابعة من إحساسه القوي بالمحيط البيئي المتمثل في لون الصحراء ، وصفاء السماء ، وجريان الأنهار وخضرة النبات وهي البيئة التي جذبت المستشرقين إلى سحر الشرق .

ومما سبق يلاحظ الكاتب أن المنمنمات الإسلامية قد ارتبطت بالطبيعة والحياة اليومية ، وعبرت عن فلسفة وعقيدة تلك الحضارة ، وأيضاً تمت صياغتها بقدر من التلخيص والتجريد في البناء الشكلي ، وجاءت صورها محملة بالرمزية التي تعكس دلالات خاصة بفكر وهوية المجتمع العربي في ذلك الوقت .

ويرى الكاتب أن تتبع نشأة التصوير العربي في عهده الأول منذ العهد الأموي وحتى العصر العباسي المتأخر بتطوره الفني ، بما يحمله من ذهنية عربية فلسفية بدءً من الرسوم الجدارية في القصور الأموية والعباسية وحتى المخطوطات ، وتذويق الكتب بالمنمنمات بزخارفها ورقشها ورموزها ، يمكن أن يساعد في التوصل إلى مداخل أو أسس يمكن الاستناد إليها في بناء وتصميم مشغولة فنية تتميز بالأصالة والمعاصرة في نفس الوقت .

ومن خلال مشاركة الكاتب في تدريس الأشغال الفنية لطلاب كلية التربية الفنية تطبيقاً لمناهج الفرق الدراسية المختلفة فقد لاحظ الكاتب أنه بالرغم من ثراء الأساليب المتبعة في تصميم وبناء المشغولة الفنية فإن هناك تركيز كبير من الدارسين على الاتجاهات الغربية ، كما لاحظ أيضاً قلة

التركيز على توظيف المعاني الرمزية وتأكيدها مما أدى إلى افتقار البناء الشكلي إلى المعاني والدلالات الواضحة في كثير من الأحيان .

أما في الحالات التي يلجأ فيها الطلاب إلى الرجوع إلى التراث الفني الحضاري سواء في حقبة المصرية القديمة أو عصوره الإسلامية ، فإن الطلاب يقفون في استلهاماتهم لهذا التراث عند حدود النسخ والنقل المباشر لبعض الوحدات الزخرفية في أنماط تكرارية ، سواء كانت هذه الوحدات الزخرفية عضوية أو هندسية ، مما يؤدي في النهاية إلى أعمال نمطية ممسوخة ومشوهة مهما بلغت دقة النقل والتسجيل ، الأمر الذي لا يحقق الاستفادة الحقيقية من القيم الجمالية والتشكيلية لهذا التراث العظيم .

وعلى هذا يمكن للكاتب أن يستشعر مشكلة هذه الدراسة حيث تتحدد في التساؤلات التالية :

- إلى أي مدى يمكن استخلاص الخصائص التشكيلية والقيم الفنية والتعبيرية للمنمنمات الإسلامية باعتبارها أحد المجالات الفنية الخصبة التي خلفها الفنان الإسلامي في تراثه الحضاري ؟
- كيف يمكن استلهام تلك الخصائص التشكيلية والقيم الفنية والتعبيرية للمنمنمات الإسلامية والإفادة منها في إثراء القيمة الفنية للمشغولة الفنية المعاصرة ؟

وتأتي أهمية الكتاب في النقاط التالية :

- إن هذا الكتاب هو محاولة لإلقاء الضوء على أحد المجالات الفنية الهامة في التراث الإسلامي وهو فن المنمنمات الإسلامية من خلال أحد نماذجها الشهيرة وهي مقامات الحريري

للواسطى ، وذلك بالدراسة الفنية التحليلية لتأصيل هذا الفن الذي تندر فيه الأبحاث العلمية والمؤلفات الفنية .

- وتعد هذه الدراسة إحدى المحاولات القليلة التي تحاول التوصل إلى استخلاص السمات التشكيلية والخصائص الفنية والقيم الجمالية للمنمنمات الإسلامية وذلك وفق منهج بحثي علمي وأسلوب تحليلي موضوعي يبتعد كثيراً عن كل أنماط النقد والتحليل الانطباعي المبني على الذاتية والحماس غير الواعي بأسس وركائز وفلسفة هذا الفن .
- إن هذه الدراسة تعد مدخلاً هاماً في الاستفادة من التراث الحضاري في استلهام الحلول الجمالية والصياغات التشكيلية و توظيفها برؤية مستحدثه في أعمال فنية معاصرة . وفي مجال الأشغال الفنية بوجه خاص سواء في البناء الشكلي للمشغولة أو المحتوى التعبيري والدلالي لما تنطوي عليه من مضامين .
- إن هذه الدراسة تعد خطوة هامة في مسيرة التجريب في ميدان الفن التشكيلي بوجه عام ، ومجال الأشغال الفنية بوجه خاص وذلك في إطار السعي إلى تحديث المشغولة الفنية وتقديم رؤية معاصرة لها ، وأبعاد تشكيلية وتعبيرية جديدة عليها . وذلك بما يؤدي إلى تحقيق الأصالة والمعاصرة معاً .

وتهدف هذه الدراسة إلى :

- الكشف عن السمات التشكيلية والقيم الفنية والجمالية في المنمنمات الإسلامية ، والاستفادة منها في تصميم البناء

الشكلي للمشغولة الفنية المعاصرة والمتوافق مع المعاني والدلالات الرمزية التي تتضمنها .

- إحياء التراث العربي الإسلامي من خلال دراسة المنمنمات الإسلامية بما يتفق مع المفاهيم الفلسفية المعاصرة ، مع عدم إهدار القيم التشكيلية والجمالية لهذا التراث .
- تنمية القدرات الإبداعية عن طريق التجريب بمختلف الخامات الطبيعية – والخامات المعالجة تكنولوجياً وكذلك باستخدام مختلف التقنيات وأساليب الأداء ، مما يتيح صياغات تشكيلية مستحدثه ، وأبعاد جمالية تثرى العمل الفني .
- عمل مشغولات فنية معاصرة في صياغات تشكيلية مستحدثة تعتمد على التحديث في متغيرات التشكيل (شكلاً ومضموناً) من تصميم ووظيفة وخامة وتقنية ، وتستند إلى استلهام السمات الشكلية والقيم الجمالية للمنمنمات الإسلامية .

وتقتصر الدراسة على دراسة مختارات محددة من المنمنمات الإسلامية ، باعتبارها أشهر نماذجها وهي مقامات الحريري التي صورها الواسطى في تسع وتسعين لوحة ثم اختيار عشرة منها فقط بمعرفة الكاتب وذلك كعينة للدراسة النظرية والتنفيذ العملي .

وتتعرض هذه الدراسة لجانبين:

أولا : الإطار النظرى ويشمل :

1. عرض لفلسفة الفن الإسلامي وركائزه الروحية المستمدة من العقيدة الإسلامية ، وأهم المفاهيم الفلسفية والجمالية في الفكر الإسلامي وانعكاس هذه المفاهيم على تحديد الخصائص الفنية

والتشكيلية والقيم الجمالية التي يتميز بها الفن الإسلامي وينفرد بها عن فنون العالم .

2. عرض موجز لفن التصوير الإسلامي ومدارسه المختلفة وأهم الخصائص الفنية والسمات التعبيرية لكل مدرسة وأسلوبها الفني ، مع الإشارة بشيء من التفصيل عن فنون الكتاب والرسوم التوضيحية المصاحبة للنصوص العلمية والأدبية للكتب والمخطوطات .

3. نبذة تاريخية عن الفكر الفلسفي والعقائدي الذي يقف وراء فن المنمنمات الإسلامية في وجهتي النظر (الانثروبولوجي – والسوسيولوجي) بهدف إدراك الدلالات الرمزية والتعبيرية للمشغولة الفنية المعاصرة .

4. دراسة تحليلية لمختارات من المنمنمات الإسلامية (فن الواسطى) مصور مقامات الحريري مع نبذه عن فن المقامات كأحد أشكال الأدب العربي ومن أشهر نماذجها مقامات الحريري من حيث :

– دراسة المحتوى الشكلي (العناصر الشكلية) والعلاقة بين هذه العناصر .

– دراسة المحتوى التمثيلي الرمزي (المضمون) والعلاقة بين الأشياء الممثلة رمزياً .

– دراسة العلاقة بين المحتويين (الشكل والمضمون) وذلك بهدف الكشف عن :

- الخصائص الفنية والقيم الجمالية التي تنطوي عليها المنمنمات الإسلامية .
- السمات الرمزية والتعبيرية للمنمنمات الإسلامية .
- الاستفادة من تلك السمات لإثراء المتغيرات التشكيلية للمشغولة الفنية المعاصرة .

▪ عــرض وشــرح لاتجاهات التحديث في المشغولة الفنية المعاصرة مــن حيث متغــيرات التشكيل التي تحكم هذه الاتجاهــات ســواء بالنــسبة لــشكل المشغولة وتصميمها أو خامات وتقنيات وأساليب التنفيذ أو المضامين التعبيرية التي تقوم عليها.وصولاً إلى دور هــذه الدراسة وموقفه من هذه الاتجاهــات وما ينطوي عليه من جديد لتقديم مشغولــة فنيــة معاصرة تستند فــي نفــس الوقت على مجموعة من السمات والخصائص الفنية والجمالية المستلهمة مــن التراث الإسلامي .

ثانيــاً : الجانب التطبيقي :

في ضوء المفاهيم السابقة التي عرضها في الإطار النظــري ، ومــا توصل إليه الكاتب من الدلالات الرمزية والتعبيريــة ، والمتغيــرات الــشكلية للمنمنمات الإسلامية ، واستناداً لما تم استخلاصه من خصائص فنية وســمات تشكيلية وقيم جمالية لهذه المنمنمات ، يقوم الكاتب بالآتي :

1- طرح مدخل تجربى لعمــل صياغات مستحدثــة للمــشغــولات الفنية بمــا يــثري قيمتهــا الجمالية والوظيفية .

2- التجريب من قبــل الكاتب لابتكار مشغولات فنيــة معاصرة فــي ضوء المدخــل التجريبى المقترح ، معتمداً فــي صــياغتها علــى محــورين أساسيين هما :

المحــور الأول :

يرتبط بالبناء التصميمي للمشغولة الفنية حيث يقوم التصميم على :

- استلهام اللوحة الأصلية (المنمنمة) برؤية معاصرة مــع الحفــاظ على الروح العام للعمل التراثي وأصالته وذلك بعيداً عــن الالتــزام بالنقــل الحرفي ومحاكاة الأصل .

- تصميم المشغولة في صياغة تشكيلية مبتكرة تقوم على الحلول الجمالية المستلهمة من السمات الفنية المستخلصة من المنمنمات الإسلامية والتي استخلصها الكاتب من خلال الدراسة والتحليل في الإطار النظري ولكن بما لا يؤدي إلى تشويه العمل الأصلي والابتعاد عن فكره وروحه .
- استثمار الكاتب لنظم العلاقة الشكلية في التصميم (الحذف والإضافة ، الاختزال والتبسيط ، التحوير والتجريد ، التصغير والتكبير ، التكرار ، التداخل والتشابك ، والتضافر ، والتوالد) .
- الالتزام بالمضمون التعبيري والمحتوى الدلالي للنص الأدبي الذي يطرحه العمل الأصلي باعتباره رسماً توضيحياً للنص الوارد بالمقامة .

المحور الثاني :

يرتبط بالممارسات التطبيقية التجريبية التي يقوم بها الكاتب في تجربة الدراسة والتي تعتمد على أساليب التشكيل اليدوي الخاصة بمجال الأشغال الفنية في ضوء :

- التوليف والجمع بين أكثر من نوع وشكل للخامات والمكملات المستخدمة .
- استخدام أكثر من تقنية وأسلوب أدائي في تنفيذ المشغولة الفنية على أن يراعي مدى ملائمة التشكيل للخامة المنفذ بها والخامة المؤلفة معها ، ومدى ملائمتها لتحقيق الجانب الوظيفي .
- توصيف الأعمال الفنية وتحليلها تحليلً فنياً جمالياً بمعرفة الكاتب .
- عرض نتائج الممارسات التطبيقية على الأساتذة المتخصصين لتقيمها .
- تحليل النتائج ومناقشتها في ضوء فروض وأهداف الدراسة .

المصطلحـــات :

- المنمنمة : **Miniature**

تعنى كلمة المنمنمة في المعجم الوجيز الشيء المزخرف والمـــزركش ونمنم الشيء أي زركشه وزخرفه ، والمنمنمة كلمة مشتقة من الفعل نم نم أى نمنم الشئ زخرفه ونقشه وزينة ، وتعنى الخطــوط المتقاربـــة والقــصيرة ، والمنمنمة هى التصوير الدقيق التى تـــزين صـــفحة أو صـــفحاتى كتـــاب أو مخطوط ومظاهرها الدقة فى التصوير وتنميق المخطوط بالرسوم والألـــوان ، ويقصد بهذا المصطلح في هذا الكتـــاب الـــصور التوضـــيحية فـــي الكتـــب والمخطوطات الإسلامية ، وتتميز هذه الصور بكثرة تفاصيلها ودقتها وكثـــرة العناصر التشكيلـــية الآدميـــة والحيـــوانيـــة والنباتية والطيور وغيرها مـــن الوحدات الزخرفية العضوية والهندسية التي عالجها الفنان في تشكيلات وصيغ فنية تمتاز بالدقة المتناهية والتفاصيل الكثيرة والمســـاحات الدقيـــقة والألـــوان المتعددة .

ويقوم فن المنمنمات الإسلامية على أساس البنية التصغيرية في نـــسبة العناصر المرسومة ، حيث تتناسب مع مساحة صفحة الكتاب ولهذه الـــصورة بعـــدين فقـــط هـــما الطـــول والعرض مع غياب البعد الثالث الحقيقي وهـــو العمق أو الخلفية وفق قواعد المنظور .

- مقامات الحريري : **Assembly Hariri**

ظهرت المقامة أول ما ظهرت في شكل الندوة التي يلتقي فيها النـــاس ويتصدرها الأديب محدثاً بالعبارات الموجزة البليغة الصياغة معقباً على حادث أو عارضاً لحادثة ، وهذا هو الأصل الذي اشتق منه اسمها .

- **السمات التشكيلية : Plastic Features**

السمة هي الصفة وجمعها سمات بمعنى صفات وملامح مميزة . ويستخدمها علماء النفس بمعنى مجموعة الصفات المميزة للشخصية الإنسانية وتستخدم في كثير من المجالات بمعنى خصائص الشيء وصفاته ، وفي مجال الفنون التشكيلية يستخدم هذا المصطلح .

إجرائياً بمعنى الملامح والخصائص التشكيلية للعمل الفني ، من حيث التصميم والتكوين وما يميزه من علاقات فنية بين عناصر التشكيل من خطوط وألوان وملامس ومساحات ، وما ينطوي عليه هذا العمل من قيم جمالية كالوحدة والاتزان والإيقاع والتناسب ...الخ

- **المشغولة الفنية المعاصرة : Contemporary Handiwork**

جاء في المعجم الوجيز (عاصر) فلان فلاناً ، أي عاش معه في عصر واحد ، ومنها المعاصرة بمعنى المعايشة والملازمة في فترة زمنية واحدة . أما المعنى الاصطلاحي لكلمة (معاصرة) هي أن يحمل الشيء روح العصر الذي يعيش فيه ويتواكب مع مقوماته ومتطلباته ، ويجعل معطياته العصرية الفكرية منها والعلمية والتقنية والاجتماعية . وهذا الأمر بالنسبة للعمل الفني المعاصر وفي هذه الدراسة يقصد بالمشغولة الفنية المعاصرة هي تلك المشغولة الفنية اليدوية المنتجة في هذا العصر الذي نعيشه والمنفذة وفق رؤية معاصرة شكلاً ومضموناً ، سواء من حيث متغيرات التشكيل (الوظيفة ، والتصميم ، والخامات ، والتقنيات) أو من حيث الأبعاد التعبيرية والمضامين المعنوية التي تنطوي عليها .

الفصل الثاني

سمات وخصائص الفن الإسلامي

تمهـــــيد

أولاً : فلسفة الفن الإسلامي

ثانيــاً : أهم السمات المميزة للفن الإسلامي بوجه عام

ثالثــاً : التصوير الإسلامي وأهم مدارسه

- مدرسة العربية
- مدرسة بغداد

رابعاً : المقامات كأحد أشكال الأدب العربي

خامساً : يحيى الواسطى مصور المقامات

تمهـــيد :

تناول الكتاب في الفـــصل الـــسابق ، الخلفيـــة التاريخيـــة ثـــم أهـــم المصطلحات التي وردت بالكتاب وسوف يتنـــاول الفـــصل الحـــالي ، أهـــم المصادر التي استمد منها الفنان المسلم رموزه وعناصره ، مؤكداً على الدور الذي لعبه المزيج الحضاري ، والحوار الفكري بين فنون الشعوب المختلفـــة التي سبقت الفن الإسلامي ، كما يتناول هذا الفصل دور بعـــض المـــصورين المسلمين في النـــهوض بفـــن بغداد باعتبارها واحدة من أهم المراكز الفنية والثقافية في المدرسة العربية ، ثم حصر أهم سماتها وخصائصها الفنية ، كما يتناول هذا الفصل أيضاً المصور يحي بن محمود الواسطى كأهم فناني هذه المدرسة البغدادية كذلك التصدي لأهم الموضوعات التي تناولها فـــي نقـــاط تمهيداً لدراسة وتحليل بعض أعماله في الفصل الثالث ، ثـــم يتعـــرض هـــذا الفصل أيضاً بالتعريف لفن المقامة ودورها كملهمه لمـــصوري المنمنمـــات التي يتعرض لها هذا الفصل بالتعريف ، ثم يختتم هذا الفـــصل باســـتخلاص لأهم السمات والخصائص الشكلية والروحية للفن الإسلامي بشكل عام .

أولاً :فلسفة الفن الإسلامي

بعد أن ثبتت العقيدة الإسلامية أركانها في نفـــوس المـــسلمين وذلـــك عقب الفتوحات الإسلامية التي امتدت شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً وذلك في القرنين السابع والثامن الميلاديين ، تبني حكام المسلمين الفنون الراقيـــة فـــي تلك البلاد التي فتحوها .

فلم يهدم المسلمون الصرح المعمارية لتلك الشعوب ، بـــل حـــافظوا عليها ، وعلى مشاعر شعوبها ، وقد دخلت لاحقاً في نظام البنـــى الجماليـــة للمدارس المعمارية الإسلامية ، بحيث نرى أن هناك طابعاً معمارياً خاصـــاً

للفن الإسلامي في كل منطقة وبقعة من أرض حضارات وشعوب آسيا وإفريقيا وأوروبا ، لذا نشاهد إنتاج العراق وإيران شديد الصلة بالتصوير الساساني ، وما هو بالشام مثالاً للتصوير الهلينستي والبيزنطي ، وما عثر عليه في مصر وثيق الارتباط بالتصوير القبطي .

لقد فطن المسلمون من خلال تعاليم الدين الجديد إلى أنه لابد أن يكون المسلم في حالة تأمل دائم في مخلوقات الله ، وأن يعمل بمشيئة منه عز وجل ، وليس من منطلق الأهواء البشرية الدنيوية ، فتقبل المسلمون القيم المادية والجمالية للشعوب السابقة والمختلفة الحضارات .

فقام الخلفاء الذين تولوا الخلافة سنة (661 م إلى 749م)بجلب مواد البناء ، واستقدموا أمهر الصناع والفنانين من شتى الأقطار لإنشاء القصور وتشييد المساجد مثل المسجد الكبير بدمشق وتجميله بالفسيفساء وأيضاً تعمير وتزيين بيت المقدس وكان معظم البنائين والفنانين من السوريين والمصريين والبيزنطيين .

ومن حيث الأسلوب الفني للزخارف المتنوعة فسيفساء قبة الصخرة ، فهى فسيفساء غنية جداً بالتصاميم الكثيرة من الأغصان والورود والأزهار الجميلة الأخرى .

إن هذا التجمع ، وهذا المزج الحضاري بين مختلف الجنسيات والعقائد والحضارات ، جعل من الفن الإسلامي الجديد فناً عالمياً واسع الانتشار متجدد الحيوية نظراً لقدرته على الانسجام والتكامل مع الآخر والإفادة من حالات التثاقف الطوعي والقسري بعد الغزوات والحروب التي نشطت ضد الدولة الإسلامية التي طرأت على تاريخه وجغرافيته .

ولقد غرست العقيدة الإسلامية في نفس الفنان المسلم حب العمل وحب الجمال وإتقان العمل حتى أصبحت تلك القيم جزء من أهمية الفنون الإسلامية فلم تكن لتوجد هذه الإبداعات ، وهذه الوفرة من حيث الإنشاء ، لولا أن هؤلاء الناس أحبوا العمل ، ولا كانت تلك الأعمال الدقيقة المضنية ، لتصنع تحت وطأة القهر والإجبار ، بل لابد أنها قد صنعت بحب وشوق للإتقان ، وكان من نتائج هذا أن ظهرت روح الفن الإسلامي جلية ومتقنة في نقوش ورسوم الكثير من العمارة الإسلامية مثل قصر المشتى ، وقصير عمرة ، ومدينة " سامراء " ، كما تبدو أكثر اتقاناً وازدهاراً في قصر الحمراء في "غرناطة " ، والأزهر في " القاهرة " ، وفي معظم المدارس في " مدينة فاس " ، ومدن تونس وطرابلس بليبيا .

وأخذ العرب يطورون حضارتهم المبنية على العقيدة الإسلامية ، وخاصة في مجال الإبداع الفني الذي نفذ إلى كل مظاهر الحياة الدينية والدنيوية وكان من أهم نتائج هذا التطور ازدياد عدد المسلمين في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك مما جعل أول أعماله بناء مسجد جامع هو الجامع الأموي " بدمشق " .

وقد ازدهر الفن الإسلامي في مختلف بلدان العالم الإسلامية وساد منتجاتها الفنية روح واحدة وأساليب وعناصر زخرفية متقاربة ومتشابهة غير أن هذا لم يمنع أن تنفرد منتجات كل بلد بصفات خاصة بها لا تتوفر في منتجات البلاد الأخرى ، ولهذا وجدت الطرز الفنية الإسلامية المختلفة التي نشاهد صفاتها ومميزاتها في مختلف العمائر والمنتجات الفنية .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأخر في ظهوره عن بعض الفنون السابقة فليس معنى ذلك أنه لم يكن موجوداً ، بل كان داخل كل مسلم بالفطرة

الإلهية ، حيث استوحى الفن الإسلامي من تعاليم القرآن صوره الجمالية ، وقوانينه ، فنتاج إبداع القدرة الإلهية هي المصدر الأزلي لبصر الفنان المسلم وبصيرته فالفن الإسلامي فن واقعي ، تطبيقي يلبس كل أداة أو مرفق من مرافق الحياة ثوب الجمال الذي أضفاه الله على الكون ، وأن خصوصيته نابعة من موقف الإسلام نفسه والحياة بوجه عام ومن الفن بشكل خاص ، ويتميز الفن الإسلامي بتكامل مضمونه ، وتناسق وحداته معبراً تعبيراً مشتركاً أو منفرداً يتحقق في كل وحدات النفع الإنساني والاستخدام البشري ، لذلك فقد خرجت أعمال الفنان المسلم ، نابعة من أيمانه المطلق بالوحدانية ، متطابقة مع متطلبات الحياة الخاشعة لله ، فتهب الإنسان المتعبد خشوعاً في كل ما يقع عليه بصره ، سواء كان هذا الشيء من صنع الله أو عمل فني من صنع الإنسان .

إن هذه الأعمال الفنية التي يتحقق فيها هذا التطابق هي رموز للرؤية الإسلامية المتأملة والتي لا تعتمد على العين فحسب وإنما تعتمد في الأساس على النفس البصيرة إلى بواطن الأشياء .

فالفنان المسلم لا يصور الكون بالأجرام السماوية فيه ، الحيوانات والنباتات وغيرها كما هي ، بل يصورها عن طريق الرمز ، فهو حين يستخدم الخطوط المستقيمة ، والمنحنية الهندسية ، أو حين يرسم تلك التفريعات الورقية النباتية فهو يعبر عن طريق الرمز .

ولقد كان هدف الفنان المسلم دائماً هو الوصول إلى عالم الغيبيات ، بقلبه وخياله لأن هذا العالم هو الحقيقة المطلقة ، إيماناً منه بوهمية عالمه الذي يعيش فيه ، فهو عالم الفناء والزوال فهو عندما يزين جدار ، أو

يصور مخطوطة فلم يكن هدفه هو تصوير الواقع ، أو نقل عناصره المرئية ، أو تكرار الوهم الذي يعيش فيه .

كما كان للفنان المسلم فلسفته أفكاره النابعة من إيمانه بعقيدته ، فليس من شيء في الوجود ثابت وأكيد فكل شيء زائل وفاني إلا وجه الله الخالق ، وهو غير قابل للشبه أو التصور ، فلم يسعى الفنان المسلم من وراء الصورة إلى الدقة والمحاكاة ، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل ، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفه بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قوياً ، حتى يصل بهذا الارتباط إلى تحويل الفكرة إلى إشارة ، وقلب الواقع إلى رمز كلي .

ولقد أحب الفنان المسلم أن ينصهر كلية في الموضوع ، ولم يكن هدفه هو نقل هذا الموضوع المتمثل أمامه في العالم الخارجي ، فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها ، وهو المؤمن بوحدة الكون وتكامله ، لقد كان دوره كامناً في التأمل عن طريق الفن ، إلى إلغاء الطبيعة المنفصلة عنه وهكذا فإن الفن الإسلامي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية يرتكز على أساس صوفي حركي ، على عكس بعض الاتجاهات الغربية الحديثة في التجريد ، فإنها تقوم على أسس مكانية مادية ساكنه .

ولم تكن المسألة في الفن الإسلامي مسألة نحت وتصوير وفن تطبيقي وفن جميل ، أو أنه كله فن نفعي وليس فيه فن للفن ، إن منطق الفن الإسلامي يجعل مقومات هذه الأقسام المختلفة متكاملة مع بعضها البعض في العمل الفني .

فنحن عند استقرائنا للقيم الفنية في الفكر الإسلامي عبر الفنون ، وعند المقارنة بين الطروح الحضارية المتنوعة لها والطروح السابقة عليها

في المواطن التي انتشرت فيها قبل انتشار هذا الفكر الجديد ، ومن ثم يبلـــوره في طريقة إخضاعه للسلوك الفني ، ونتائجه ، نستطيع أن نتبين ثمـــة وحـــدة عضوية ونسقاً لمنظومة ، بل تأريخاً ثقافياً يجمع بين هذه القيم

وهكذا فإن الفنان المسلم لا يرتبط في عمله بتقاليد الفن الغربـــي فـــي ذلك الوقـــت ، والقائمة على العبثية ، كما يفسره " سبنسر وديكارت " بل هو عمل رصين لا يقل أهمية عن طقوس التعبد فخالق الكون مصدر إلهامه وهو هدفه المنشود في وقت واحد .

ولقد فرضت العقيدة الوحدانية ، الراسخة في روح الإنسان العربـــي على الفن مبدأين هما :

المبدأ الأول :

هو تصحيف الواقع ، أي تحوير معالمه الخاصـــة وتعـــديل نـــسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان وبما يتفق مع فلسفته ورؤيته الذاتية للواقع .

المبدأ الثاني :

هو تغفيل الشكـــل الواقعي أي الابتعاد عن تشبيـــه الـــشيء بذاتـــه لتمثيل الكلي والمطلق .

لذلك فقد فطن المصورون الغربيين إلـــى أهميـــة التـــصحيف فقـــال " هنرى ماتيس " في إحدى رسائله إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقـــة فالحقيقـــة ليست الصورة المطابقة للشكل ، ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي .

وللتصحيف وتغفيل الشكل في الفن الواقعي الإسلامي ميزات عديـــدة فهي تبتعد بالملتقى عن المقارنة والتشبيه فهي تنقله من الجـــزء إلـــى الكـــل وتحمله من إطار الصورة إلى عالم ما وراء الصورة ، كمـــا أنهـــا لا تـــضع

حاجزاً بينه وبين العمل الفني ، أي أن الفن الإسلامي لا يبغي من المشاهد سوى قلب يستقبل به إشعاعات العمل الفني ، ليتقبل مضمونه ومكنونه .

وكما أن الإسلام نفسه للناس كافة فهو ينأى عن الأسطورة إلى التجريد وهي فضيلة بل حكمة في الفن الإسلامي .

وبالرغم من أن الفن قد اتجه إلى التجريد واختزال الشكل بمظهره الواقعي ، فإن الإسلام لم يحرم تصوير الوجوه والأجسام تحريماً قطعياً ، والآراء في هذا القول كثيرة ، ولكن يمكن تأييد هذا الرأي ببعض الأدلة ، فعلى سبيل المثال ، العملات التي سكت في العصر الأموي والعباسي كانت تحمل صور بعض الخلفاء ، كذلك الصور التشبيهية الموجودة على جدران قصر الحيرة الغربي ، وهو قصر أموي في بلاد الشام وقد نفذت هذه الصور بأمر الخليفة " هشام بن عبد الملك " (105-125هـ / 743 - 724 م)حيث اكتشفه العالم " دانيل شلومبرجيه " Daniel Schlumberger منذ عام (1936)م وعثر فيه على صورتين بالفريسكو أعيد تركيبها في القسم العلوي من جناح القصر الذي أعيد بناؤه في المتحف الوطني بدمشق .

لقد قدمت الحضارة الإسلامية للتاريخ فناً روحياً لا يعبر عن فردية فنانيه ، ولا تظهر فيه ملامح الشخصية التي تميز أعمال فنان عن فنان آخر ، ذلك أن الفنان المسلم تختفي من فكره وروحه تلك الثنائية التي يعرفها علماء النفس بين الأنا والعالم المحيط به .

إذ أن الفنان والطبيعة الخارجية كل واحد لا يتجزأ ، فالفنان ينتسب إلى هذا الكل ويشعر أنه جزء يسير منه ، ضئيل القدر ، محدود الإرادة ، لذلك ينعدم كل توتر ، وتختفي كل الضغوط الخارجية كما تؤكد الباحثة " هيلديه زالوشر " : إن كل أثر من آثار الفن الإسلامي تبدو فيه النزعة

الفكرية التي يختفي فيها كل أثر للفردية ، ولا يخضع فيها الفنان لقوانين الطبيعة أو البشر باعتبارها قوانين عديمة الدوام ، سريعة التقلب والتغيير ، فهو لا يخضع إلا لقانون الأزلية والسرمدية الإلهية – تلك القوانين الثابتة الجوهرية التي يحاول الفنان الإسلامي إبرازها بعد أن يخلصها من كل ما هو عرضي زائل .

لقد أصبح الفن الإسلامي وليد الرؤية إلى الكون والحقيقة والحياة تتمتع بخصوصية امتياز ، ولكنها جزء من الرؤية الإسلامية الأشمل التي هي بدورها مظهر خاص متميز من حالة أعم هي الرؤية الدينية التي ينأى عنها العالم المتقدم اليوم ، ويقيم بينه وبينها الحواجز والسدود وإن كانت بوادر العودة إليها تومض هنا وتبرق هناك .

ثانياً :أهم السمات المميزة للفن الإسلامي بوجه عام

كان للروح الإسلامية – فكراً و فلسفة وعقيدة – أبلغ الأثر في أشكال هذا الفن الذي ساد العالم الإسلامي في كل بقاعه ، ولقد دفع هذا الفكر الفنان الإسلامي ليتخذ لنفسه طريقاً خاصاً لم يحد عنه في أساليب إبداعه ومعالجته لصيغه الفنية ، وكذا طرق الأداء التي شكلت الشخصية الفريدة للفن الإسلامي .

ولقد حمل الفن الإسلامي – كثمرة لكل هذا – الكثير من القيم الجمالية الرفيعة التي جعلت من هذا الفن فناً عالمياً يحتل مكانه عظيمة في تاريخ التراث الفني لحضارات العالم ، بل جعلت من هذا الفن الذي يقوم على أرفع مستوى من بلاغة اللغة الشكلية ، ومحط أنظار النقاد والفنانين والدارسين ، ويمكن إيجاز القيم التشكيلية فيما يلي :

التجريد والبعد عن المحاكاة :

إن موقف الفنان من الطبيعة – رباً أو بعداً ، تقليداً أو تجريداً – لمن أبرز المظاهر الفنية التي تميز فنون كل حضارة عن غيرها ولما كانت نظرة الفنان الإسلامي إلى الأشياء نظرة تمسها مساً مباشراً يهز الوجدان ، ولا يبتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذي هو من وظائف العقل المنطقي الصرف ، بل ينظر إليها ببصيرة تنفذ إلى باطن الأعماق وتتعدى ظاهرها الحسية الملموسة ، وعلى ذلك فقد جاءت الفنون الإسلامية فنوناً تجريدية لا تقوم على محاكاة الواقع الشكلي للأشياء ، ولا تقف عند مجرد المظهر الخارجي لها بل تتعدى هذا الواقع كي تصل إلى الحقيقة الكامنة وراءه .

ومن جهة أخرى كان الفنان الإسلامي ينظر إلى الطبيعة بما فيها من إنسان وحيوان ونبات كعناصر فنية بحتة يصوغها ويشكلها بحيث تحقق الغرض الذي يسعى إليه دون النظر إلى أشكالها الطبيعية .

من هنا كان التجريد هو طابع الفن الإسلامي وأبرز خصائصه ، ذلك أن هذه القيمة الفنية الجوهرية التي تكمن في الفن الإسلامي – وما يصاحبها من إيقاع و موسيقية لا يجاريه فيها فن آخر .

على أن العلماء والباحثين قد ذهبوا – في تفسير الدافع إلى التجريد في الفن الإسلامي – عدة مذاهب ، فيرى البعض أن هذه النزعة التجريدية ترجع إلى طبيعة البيئة الصحراوية ومن هؤلاء الباحثين" هربرت ريد" فيقول: وفي الصحاري يتخذ الفن شكلاً هروبياً ، لا من مجرى الوجود فحسب بل ومن أي شيء يرمز إليه ، إذ يعمد الفنان إلى تحويل كل شيء إلى صورة هندسية وأن يجعل من كل شيء أمراً غير طبيعي قدر الإمكان ، أما " هيليديه زالوشر" فتقول في الفن البدوي يستوحى الفنان خياله ، وهو إذا استعان

بنموذج لا يحاول أن ينقله نقلاً مطابقاً للأصل ، بل يحمله قيمة رمزية ، فينشأ شكل جديد ، شكل مجرد بعيد دائم البعد عن الشكل البشري خاضع لقوانين من عالم آخر .

إن جوهر التجريد في الفن الإسلامي والأساس الذي يقوم عليه هو تلك الفكرة الفلسفية والعقائدية التي تقوم على الوحدانية والتسامي والإيمان المطلق بسرمدية الله ودوامه وزوال كل المخلوقات .

ويؤيد هذا الاتجاه " عبد العزيز مرزوق " حيث يقول في صدد تجريد الفنان الإسلامي للأشكال الطبيعية في شتى ضروب إنتاجه :

جمع الفنان الإسلامي في زخرفته عناصر الطبيعة المختلفة من حيوان ونبات وجماد بحيث يخرج بعضها من البعض وكأنه يرى بهذا أن المخلوقات كلها سواء ، يستوي لديه الإنسان والحيوان والنبات والجماد ، باعتبار أنها لا تثبت على صورة واحدة بل تتغير من حالة إلى حالة ،وليس لها جميعاً إلا وجود زائل سائر إلى الفناء بينما الحق الباقي الذي لا يعتريه تغيير ولا يلحقه فناء

كما يقول "عفيف بهنسي " في هذا الصدد أيضاً أن الباعث على التجريد في الفن الإسلامي :

يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي ، فالفنان لا يعير الوجوه والأشكال الحقيقة اهتماماً كبيراً في رسمه ، فهو يصورها بكثير من البدائية والتبسيط دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب

هذه الأشيـاء والوجـوه من حقيقتها فتجعلها ذات استمرار يفـوق اسـتمرار إدراك الإنسـان نفسـه مما يدفعـه إلى تقديسها .

وعلى هذا فلم تكن رغبة الفنان الإسلامي من التجريد رغبـة عبثيـة كما فعل بعض المحدثين ، كما لم تكن رغبة تشويه الواقع وإبـراز الفجيعـة والألم وتجسيد الهلاك والدمـار والعدم ، بل كانت رغبته في إيجـاد عـالم جديد يختلف عن عالم الواقع ، ولكنه عالم سوي متفائل يدور حول الجمـال ، والبهجة والمحبة .

ولقد تمثل التجريد في الفن الإسلامي على مـستويين ، الأول يقـوم على تحوير معالم الشكل الواقعي وتعديل نسبه وأبعـاده وفقـاً لإرادة الفنـان ورؤيته ، ويبدو هذا في تصوير الهيئات البشرية والكائنات الطبيعيـة التـي حفلت بها جدران الحمامات والقصور ، وتـصوير الكتـب والمخطوطـات والتصوير على النسيج والتحف والأواني الخزفية .

أما المستوى الثاني فهو الابتعاد كلية عن تمثيل العنـصر الطبيعـي وتجنب تشبيه الشيء بذاته ، والاتجاه نحو المطلـق والجـوهر ، والاهتمـام بالحقيقة الباطنة الكامنة وراء الحقيقة الظاهرة ، ويتمثل هذا النوع من التجريد في الرقش العربي (الأرابيسك) بصورتيه المعروفتين .

ويجدر الإشارة إلى أن النزعة التجريدية عند الفنان المسلم لـم تكـن نتيجة لضعف في المقدرة الفنية ، كما يذهب البعض -بل على العكـس مـن ذلك فهي أمر مقصود لذاته ، وصفة أكسبت هـذا الفـن شخـصيـته إذ لا يوجـد معنى الجمال في الفن الإسـلامي ولا تبرز قيمته الإنسانية إلا بفضل التجريد الروحي ، وبفضل الرغبة الدائبة في التعبير عن خفايا الحس .

(2) إلغاء البعد الثالث (التسطيح)

يقول " برنارد مايرز" في محاولة لتعريف فن التصوير: التصوير من حيث الأداء هو فن توزيع أصباغ وألوان سائلة على سطح مستو من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس والشكل أو كذلك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر .

وهذا التعريف هو الصحيح لفن التصوير حيث يميزه عن باقي مجالات الفنون الأخرى كالعمارة والنحت ، ولقد رسخت اليوم هذه الحقيقة في أذهان النقاد والفنانين وباتوا يؤمنون أشد الإيمان بأن سطح الصورة واجب الاحترام ، وأن التجسيد والعمق هو انتهاك صارخ لهذا السطح حيث يخرجان به من طبيعة فن التصوير إلى طبيعة أخرى نحتاً كانت أم عمارة ولكنها شيء أخر غير التصوير .

ومن ناحية أخرى فإن على الجانب المقابل لهذا المفهوم حقيقة أخرى هي اللوحة التصويرية هي مسطح مستوي لا حدود له –طولاً وعرضاً – وهي تظل كذلك ما لم تلمسها يد الفنان ، ولكن ما أن يضع الفنان لمسة لون واحدة على هذا السطح حتى تنتفي عنه صفة السطح ذي البعدين ، حيث أن اللون الذي يضعه الفنان سرعان ما يبرز إلى الأمام أو يتراجع إلى الوراء تبعاً لسخونته أو برودته ، وبذلك توحي الألوان بذلك البعد الثالث رغماً عن الفنان نفسه ، وكذلك تفعل الخطوط أيضاً نفس الشيء .

وعلى هذا فقد حمل الفنان الحديث اليوم مسئولية إيجاد الحل الملائم لهذه المعادلة الصعبة كي يخلق لغة تشكيلية معاصرة لا تخرج بفن التصوير عن مفهومه الحقيقي و لا تنتهك طبيعة اللوحة كسطح مستو ، وهذا ما يجعل

المشكلة الأساسية التي واجهها الفنان منذ سيزان حتى اليوم تنحصر في ابتكار وسيلة جديدة لتمثيل الأحجام الملونة على سطح مستوي ذي بعدين ، دون الخضوع لمظاهر الواقع العابرة المتغيرة ، ودون أن تصبح اللوحة قطعة من الحجر المنحوت ، أو الرخام المصقول .

ولقد كان الفن الإسلامي - بصفة خاصة - وفنون الشرق كافة من أوائل الفنون التي اخترقت السطح التصويري (لوحة على جدار أو صفحة في مخطوطاً وسطحاً لمنتج)وفهمت طبيعته ، وحقيقته مفهومه ، هذا المفهوم الذي يتمثل في ذهن الفنان الحديث اليوم.

إذ أن من أهم المظاهر التي تميز الفن الإسلامي في أي صورة من صوره هي بعده عن البروز والتجسيم ابتعاداً واضح الأثر ولقد ابتعد الفنان الإسلامي عن استخدام البعد الثالث الذي يعطي الإحساس بالعمق ، ولكنه في الحقيقة عندما عزف عن تحقيق العمق الحسي والمادي الملموس الذي يتحقق بتأكيد المظهر البصري للأشكال ، إنما كان يهدف إلى تحقيق نوع أخر من العمق أسمى من ذلك العمق الحسي ، وهو العمق الوجداني أو المعنوي .

ويتمثل هذا النوع من العمق في قصص ألف ليلة وليلة ، حيث نرى مجموعة من القصص كل منها في داخل الأخرى ، كما نلاحظ ذلك في زخارف الأبواب وأنواع الزخارف الأخرى كالأطباق النجمية حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى في داخلها ، ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة بما يوحي للرائي أن ينتقل من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر .

إن انصراف المصور الإسلامي عن إتباع قواعد المنظور مع علمه بها راجع إلى إحساس داخلي في نفس الفنان ، ذلك الإحساس الذي دفعه إلى

عدم رسم الأشياء كما تراها العين في وقت معين ومن زاوية بعينها ، إذ إنه يسجل بذلك المنظور في وقت معلوم وكأننا به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حدة على حقيقتها مجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل أو اختفاء و ظهوراً وتقديم وتأخير ، لأن كل تلك أحوال عارضة تزول بزوال مسببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء كما تتغير هذه الأحوال بتغير الوقت ، ويكون الفنان بتخيله عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يرى كل وحده منفصلة عن الثانية لا ارتباط بينهما وكأننا به يريد أن يمنع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم .

وهكذا كان الفنان الإسلامي من أوائل الفنانين الذين توصلوا إلى معالجة السطح معالجة تشكيلية بحتة في إطار المفهوم الصحيح لهذا السطح وطبيعته ، ولقد توصل الفنان إلى هذه المعالجة لا عن طريق الحساب العقلي المحض ، بل حدثه الذاتي المباشر وببصيرته النافذة ، مستوعباً كل مقومات عصره وبيئته فكراً وفلسفة وطبيعة .

(3) ثراء الملمس السطحى :

من المسلم به أن كل إنسان يشعر ويحس الأسطح وتنوعها وتباينها ، كما يستطيع أن يدرك المادة التي صنعت منها هذه الأسطح ، إذ أن الإنسان قد زود بحاسة اللمس ضمن ما زود به من حواس ، وعن طريق هذه الحاسة يحس بملامس الأشياء واختلافها من خشونة أو نعومة ، صلابة أو سيولة ، جفافاً أو ليونة ، برودة أو سخونة .

والحقيقة أننا عندما ننظر إلى القيم السطحية على أنها ملامس السطوح كما تحسها اليد فقد نكون قد أخطأنا الفهم ، فالقيم السطحية أيضاً هي

ملامس السطوح المرئية كما يدركها العقل ، ذلك أن العقل الباطن يحتفظ بكل الخبرات السابقة لحاسة اللمس ويختزنها بعد ترجمتها إلى مدلولاتها ، ثم يربطها بالأشياء الأخرى وبخبرات غيرها من الحواس ، كما يربطها أيضاً بالقيم المطلقة والمجردة ، ومن هنا فليس من الضروري أن نلمس الشيء بيدنا كي نشعر بلمسة و لكننا ندرك هذا الملمس بمجرد رؤيتنا للشيء من بعيد ، تماماً كما ندرك حرارة النار وخطرها دون أن نلمسها .

وإذا كان العقل – وفقاً لهذا – يدرك الصفات الملمسية للسطوح المرئية فإنه أيضاً يربط هذه الصفات المرئية بالحركة ، فيكون السطح ذو المظهر الناعم ساكناً والسطح ذو المظهر الخشن متحركاً .

هذا بالنسبة لحاسة اللمس ودورها في حياة الإنسان ، أما بالنسبة للفن فيعتبر الملمس السطحي من القيم التشكيلية ومن العناصر الهامة للغة الفنية التي يتعامل بها الفنان مع خامته كالكتلة والمساحة والخط واللون .

وثراء الملمس السطحي من القيم التشكيلية البارزة في الفن الإسلامي ، في كل ميادينه ،إذا قصدنا الحديث عن القيم الملمسية المحسوسة (التي يمكن لمسها باليد) نجد أن الفن الإسلامي من أغنى الفنون في ذلك التنويع الذي نلمسه في سطوح العمائر وجدرانها وعلى التحف والأواني ومختلف الصناعات التطبيقية ، إذ نجد أن الفنان يستفيد من كل خامة ومن كل عنصر وفي كل لون في أنحاء السطح وإكسابه قيمة ملمسية عالية ، مستغلاً في ذلك القيم الملمسية لسطوح الخامات الطبيعية (التي كونتها عوامل الزمن والتعرية والعوامل البيولوجية)، ومنوعاً في تفاصيل العناصر وأحجامها وفي الظلال التي تلقيها على الأرضية وذلك بغية الوصول إلى أعلى قيمة جمالية من الملمس السطحي .

غير أننا يمكن أن نكون أكثر تعميقاً فنتحدث عن ذلك النوع من القيم الملمسية للسطوح المرئية التي تراها العين ويدركها العقل (دون شريطة أن تكون بارزة أو ملموسة باليد) فإننا نجد أيضاً هذه القيمة الجمالية جلية الوضوح في مختلف ما رسمته ريشة الفنان الإسلامي على الجدران أو في المخطوطات أو الأواني ، ولقد تمثلت هذه القيمة الملمسية في هذا الإنتاج نتيجة تكرار عناصره ورسومه ووحداته وانتشارها لتشمل كل مساحة السطح وتغطي كل جزء فيه بحيث لا يترك الفنان مساحة فارغة .

ولقد لفتت هذه الظاهرة أنظار الباحثين والعلماء وبعض المستشرقين ، وراحوا يفسرونها تفسيرات متباينة ويعللون دوافعها بأسباب مختلفة ، فأطلقوا عليها (كراهية الفراغ) أو (الفزع من الفراغ) ، وهذه بلا شك تسميات مرفوضة لعدم موضوعيتها ، وقد ذهب بعض العلماء في تفسير هذه الظاهرة إلى هذه الكراهية (المزعومة) للفراغ قد تولدت في نفس الفنان الإسلامي نتيجة إحساسه بهذا الفضاء الفسيح الموحش الذي تفرضه طبيعة الصحراء والذي يحيط بالفنان في كل لحظة .

على أننا يمكن أن نفسر هذه الظاهرة من الناحية الفنية ، حيث يمكن أن نقول أن العملية الابتكارية لم تكن بالنسبة للفنان الإسلامي مجرد فيض تلقائي من التعبير المباشر عن انفعالات عابرة أو وجدانات طارئة وليدة اللحظة ، بل هي جهد مستمر ومعاناة دائمة من الفنان لتحقيق رغبته في الوصول إلى أعلى مراتب الكمال الفني ، وهذا هو الأساس الكامن وراء إصرار الفنان الإسلامي وصبره الطويل وسعيه الدءوب.

وإذا أضفنا إلى ذلك حرص الفنان على تحميل عمله وإنتاجه الفني أكبر قدر من القيمة الفنية تعوضه قيمته المادية لأمكننا إدراك الدافع وراء ظاهرة الانتشار في الفن الإسلامي .

وهذه القيمة الملمسية العالية التي جسدها الفنان الإسلامي في سطوح شتى ضروب إنتاجه نراها تنعكس بصورة جلية في فنون اليوم ، إذ نرى الفنان الحديث اليوم ، وقد سئم نعومة الحياة ، وإدراك سيطرة الآلة - بقدرتها على الصقل ودقتها في التشطيب ، وهاله بل وأفزعه فقدان الصلة بينه وبين الخامات الطبيعية التي تحولت بفعل الآلة إلى خامات جامدة خرساء ، ذلك الفنان نراه اليوم يعلن ثورته ضد كل هذا ، ويعود متطلعاً إلى الملمس الأصيل الخشن للحياة الطبيعية ، ذلك الملمس الذي أفقده العصر الإحساس به ، فنرى الفنان الحديث اليوم يرسم تارة بفرشاة جافة خشنة ، وتارة أخرى يستخدم سكين الرسم ، ثم خدش سطح لوحته أو تمزيقه ولكن بطريقة خالية تماماً من العشوائية ، وإنما بخدوش تخضع لحساب دقيق يخلق منها علاقات هندسية أو موسيقية خاصة .

(4) الإيقاع والموسيقية

الإيقاع بمعناه الشامل هو نظام عام للوجود ، وهو بمعنى أدق ذلك الترديد المتواصل لنظام معين بحيث يتحقق انسجام هذا الترديد أثناء استمراره واتصاله .

ويمكن أن ندرك هذا الإيقاع في حياتنا اليومية إذا تأملنا أمواج البحار ، وأشكال الكثبان الرملية ، وتوزيع السحب في السماء ، وانتشار قلاع المراكب البيضاء على صفحة الماء .

ويرجع الإحساس بالإيقاع ، وتكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية عند الإنسان إلى تلك الصلة الوثيقة التي اكتشفها الباحثون بين الإيقاع وبين ذلك النظام الذي بنى عليه التكوين الفسيولوجي العام للجسم الإنساني ، بل بنى عليه تكوين الطبيعة بأسرها ذلك أن لجسم الإنسان حركات إيقاعية مختلفة ، منها ما يعد إيقاعاً سريعاً كحركات التنفس في الشهيق والزفير ، وكذلك وقع الأقدام في حركات السير أوالجري ، ومنها ما يعد إيقاعاً بطيئاً كتعاقب الجوع والشبع ، والنوم واليقظة .

هذا عن الإيقاع في الجسم الإنساني ، أما في الطبيعة فيتجسد لنا – كما يقول " فؤاد زكريا " : إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار ، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة ، ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلاً عضوياً أو طبيعياً ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديداً لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية .

وللإيقاع أهمية كبرى في الفنون على مختلف صورها ، إذ أنه ذلك الأساس الجوهري الذي تقوم عليه سائر الفنون أدبية كانت أم موسيقية أم تشكيلية ، حيث يعمل الإيقاع على استمرار الوحدة والتوافق في البناء العام للعمل الفني ، فيتحقق عن طريق الإيقاع ربط أجزاء العمل الفني وتحقيق التجانس والانسجام الكامل بين أجزاء العمل .

وإذا كان الإيقاع كما نفهمه في الموسيقى هو العلاقة الناتجة عن الحركة المتعاقبة للصوت خلال الزمان وفق نظام معين ، فإن مفهوم الإيقاع في الفن التشكيلي يعني العلاقات الناتجة عن حركة العناصر التشكيلية خلال الفراغ وفق نظام معين أيضاً والإيقاع بهذا المفهوم يتضمن ذلك التنغيم المركب لعناصر العمل الفني وتنظيم مفردات اللغة التشكيلية لهذا العمل

من شكل ولون وخط وكتلة ومساحة وتنظيماً خاصاً بعدة وسائل منها التكرار ، والتوالي ، والتبادل والتناظر والتماثل .

والفنان التشكيلي يجسد لنا بلغته الخاصة هذه القيمة الإيقاعية في عمله الفني على أساس بناء هذا العمل على مجموعة من الإيقاعات التي تكمن في الصراع بين المتناقضات التي يقوم عليها ، مثل الصراع بين الغوامق والفواتح ،الأفقية والتعامدية ، الطول والقصر ، القرب والبعد ، الالتقاء والافتراق ، الحركة والسكون ، التباين والتوافق ، الغلظة والدقة ، الخفة والثقل ، الكثافة والشفافية ، كل ذلك بلغة الخط والمساحة واللون .

ويعد الفن الإسلامي من أغنى الفنون في القيمة الإيقاعية فلقد انعكس هذا الإحساس الإيقاعي ، وتجسدت الميلودية الرفيعة في شتى ضروب الفن الإسلامي ، متمثلاً في أروع نماذجه وهو فن الرقش العربي (الأرابيسك) ، ولقد أعتبر " سوريو " أن فن الأرابيسك هو المثل الأعلى للفنون جميعاً من حيث انطوائه على أعلى قيمة إيقاعية ، ويتجسد ذلك في حديث سوريو عن الإيقاع ، حيث يقول : الإيقاع هو الارتباط بسلم تترتب وفقاً لأبعاده العناصر المختلفة الكيفية ، بحيث أن تلاحق كل عنصرين مختلفين لا يكون بعد واقعياً فحسب ، بل هو أيضاً انتقال من درجة إلى درجة وفق هذا البعد الثاني وبهذا يمكننا اعتبار الميلودية الخالصة المعمارية ذات بعدين ، وأنها في ذلك تشبه الأرابيسك .

وعند البحث في فن الأرابيسك القائم إلى الخط المنحنى المستمر من أشكال الغصون والأوراق نجد أن الإيقاع هذا يتحقق نتيجة لذلك الصراع المحتدم بين كل المتناقضات التي يقوم عليها هذا الفن ، حيث يكمن الإيقاع هنا في هذا التنظيم بين ثنايا الخطوط والتفافها والتوائها ، في إطرادها أو

تتابعها ، في تشابكها و تقاطعها ، في التصاقها وافتراقها ، ثم هو يتمثل أيضاً في تنظيم الوحدات الزخرفية تماثلاً أو تناظراً أو تبادلاً ، وأيضاً في ذلك النظام الخاص الذي تتوزع وفقاً له الأشكال على الأرضية كما تتوزع أيضاً المساحات الناشئة عن الفراغ المحصور بين الأشكال ،ثم يتحقق الإيقاع أخيراً في ذلك الخط اللين المرن ، الذي يتهادى في تشابكه وتتابعه في حركة موجية انسيابية رقيقة ناعمة أحياناً ومنقضة كاسرة أحياناً أخرى ، ومترنحة راقصة أحياناً ثالثة ، وينتج عن كل هذا في النهاية الإيقاع الخطي الذي يحقق للعين راحتها ، و للنفس بهجتها .

(5) الاستعمال الجمالي للون :

يلعب اللون دور هاماً في حياتنا اليومية ، وفي كافة أوجه نشاطنا ، فضلاً عن أن اللون من وسائل تميز الأشياء والمدركات بعضها عن بعض إلا أن ألوان الأشياء أيضاً مصدر هام من مصادر جمالها ، وعلى هذا فإن كان اللون يمثل هذه المكانة الهامة في حياتنا فإن اللون أيضاً يعد – من الوجهة الفنية – من العناصر الأساسية الهامة في اللغة التشكيلية.

ويرتبط اصطلاح اللون عند الفنانين والمشتغلين بالطباعة أو الصباغة بالمواد الملونة والمستخدمة لإحداث التأثيرات اللونية المطلوبة ، أما العلماء فيطلقون كلمة اللون على نتيجة تحليل ضوء الشمس .

وفي الواقع فإن كلمة اللون بمعناها العلمي تعني ذلك التأثير الفسيولوجي الواقع على شبكية العين سواء كان ذلك التأثير ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون – وعلى ذلك فإن اللون هو إحساس داخلي ليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية .

وعلى ضوء هذه الحقيقة العلمية ، فإن لون الشيء لا يمكن إدراكه في الظلام حيث يرتبط اللون أشد الارتباط بالضوء الساقط عليه - والمنعكس بالتالي على شبكية العين - حتى يمكن إدراكه وتميزه ، ومن ثم فإن أي لون إذا ما وقع عليه ضوء قوي فإنه يعكس إشعاعاً أكثر فيبدو أكثر نصاعة ، أما إذا وقع هذا اللون تحت ضوء خافت فإنه يعكس إشعاعاً أقل وبالتالي يكون وضوحه بدرجة أقل .

ومن المعروف أن اللون إلى جانب ما يثيره فينا من لذة جمالية فإن للألوان أيضاً تأثيرات سيكولوجية حيث تستطيع الألوان أن تهبنا الشعور بالفرح أو الحزن ، بل أن تأثير اللون على الإنسان يتعدى تلك التأثيرات السيكولوجية إلى تأثيرات فسيولوجية على الجسم أو أجزاء منه .

ومن الناحية الفنية ، فقد استخدم الفنان التشكيلي اللون على مر التاريخ استخدامات عديدة ، متنوعة المغزى ، متعددة المقصد ، ومن هذه الاستخدامات - بل وأهمها - الاستخدام الواقعي للون ، فلقد استخدم الكلاسيكيون اللون لتصوير الواقع ومحاكاة الأشغال الطبيعية وتأكيد صبغة الأشياء والأشخاص ، وبالتالي تأكيد مضمون اللوحة ، وعند التأثيريين كان اللون أكثر عناصر التصوير أهمية إذ كان اللون عندهم كعامل وسيط يستطيع أن يؤدي أدواراً كثيرة كإسهام بالمسافة والفضاء عن طريق التحكم في قوة الألوان ودرجاتها ، وكذلك إعطاء الإحساس بالحركة بالدرجات اللونية اللامعة والمنسجمة ، والانتقال من الألوان الساخنة إلى الألوان الباردة ،أما التعبيريين فقد حققوا الإيهام بالحركة في اللون باستخدام الألوان المتنافرة ، بل الأكثر تضارباً .

وهناك أيضاً الاستخدام الرمزي للون ، وقد شاع هذا الاستخدام منذ عصور بعيدة وذلك فيما رأيناه من أعمال عمالقة التصوير في عصر النهضة و ما قبله عندما كان الدين يفرض سيطرته على الفن ، وحيث كان اللون الأزرق في هذه العهود يرمز إلى السماء على حين يرمز اللون الأحمر إلى الآلام والعنف والمعاناة ، لذا فقد اعتاد المصورون آنذاك أن يصوروا السيد المسيح في عباءة حمراء رمزاً لما عاناه من آلام وتعذيب ، أما السيدة العذراء فقد كانت تصور دائماً في عباءة زرقاء ورداء تحتي أحمر حتى تجمع بهذين اللونين بين صفاء السماء وسموها ، ومعنى الألم الذي تكابده .

أما الفنان الحديث فقد تخلص من استخدام اللون الاستخدام التقليدي وكان استخدامه للون استخداماً جمالياً بحتاً ، لا يرتبط تماماً بالأشكال أو الأشخاص المصورة ولا يخضع كليةً لترجمة قصة اللوحة أو مضمونها ولكنه استخدم غايته جمالية بحتة قوامها

خلق علاقات لونية إيقاعية خاصة وتحقيق النغم اللوني في أرجاء اللوحة ، وحينئذ تكون وظيفة اللون أبعد ما تكون عن مجرد إيضاح مظاهر الأشياء وصفاتها الطبيعية ، ويكون الموضوع هو فقط نقطة البداية التي ينطلق منها الفنان نحو خلق التكوين الجمالي والتعبير بلغة الشكل والمساحة واللون .

وعندما نستعرض التراث الفني للحضارة الإسلامية لنرى كيف استخدم الفنان الإسلامي اللون ، نجده قد استخدم اللون في شتى أعماله لقيمتها الجمالية البحتة دون النظر إلى دلالته الواقعية فإن خاصية التجريد في الشكل أتبعها بالضرورة تجريد في اللون أيضاً ، فلقد انصرف عن محاكاة

ألوان الطبيعة في أعماله ، إلى الدقة في توزيع بقع الألــوان علــى مــساحة اللوحة بشكل يحقق اتزانها وترديدها في إيقاع ونغم لوني بديع .

على أن الفنان المسلم لم يتخل في هذا عن عقيدته مــا ترســب فـــي وجدانه من سعيه الدائب وراء الجوهر المطلق اللامتناهي ، والتــسامي عــن الواقع المادي ، فجعل ألوانه محدودة العدد حيث لم تتجــاوز خمــسة ألــوان ركــز فيها على استخــدام اللــون الأزرق والأخضر والذهبي إلــى جانــب قليل من الأحمر والأصفر والبني في مساحات ضيقة .

أما اللون الذهبي فقد استخدمه الفنان الإسلامي بسخاء وهو - لون له بريق سحري من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه الأرضي ويرفعــه إلـــى السماء أو الجنة ، وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية .

(6) الخـــــط ... قدرته التعبيرية :

يعد الخط من القيم التشكيلية التي يمكن أن ندركها بوضوح فيما يحيط بنا من أشياء وأشكال نتعامل معها في حياتنا اليومية ، وإذا كان الخـــط فـــي أبسط مفهوم له هو ذلك الأثر الذي تتركه وراءه نقطة تتحرك في فراغ فيجد ذلك الأثر المناسب طول شيء أو حجمه أو شكله ، فإننا يمكن أن نلاحظ في حياتنا كثيراً من الأغراض والإنشاءات التي ينطــوي مظهرهــا علــى هــذا المضمون الخطي .

ويمكننا أن نلاحظ ذلك في أسلاك الشبكات الكهربائية ، وفي خطوط السكك الحديدية ، وأسوار الأسلاك الشائكة ، وفي أسلاك هوائيــات أجهــزة الإذاعة المسموعة والمرئية ، وأيضاً في مــداخن المــصانع ، وفـــي مــآذن

المساجد وأبراج الكنائس ، وصواري الأعلام ، وجذوع النخيل وغيرها كثير .

وإذا كان الخط المستقيم هو قوام كل هذه الأمثلة التي ذكرناها فإننا يمكن أن نشير أيضاً إلى بعض الأمثلة التي تقوم على أنواع أخرى من الخطوط كالخط المنحنى مثلاً كالعناصر المعمارية من قباب وعقود وأوراق الأشجار وجذوعها ، والأواني في مختلف أشكالها ، وأشكال الكثبان الرملية والقواقع ، وأشكال السحب وأمواج البحر ...الخ ، على أنه إلى جانب هذه الصور المادية المحسوسة للخط ، فإن الخط أيضاً يمكن أن ينطوي على معان رمزية أو قيم فلسفية لها انعكاسها السيكولوجي في نفوسنا وعقولنا على السواء، حيث يكون الخط في وقت واحد بداية البدايات ونهاية النهايات ، وحيث يكون الخط فهو : فاصلاً بين المتناقضات - كالموت والميلاد ، والليل والنهار ...كتوازن سيكولوجي - كفاصل بين الإرادة واللاإرادة ، وبين المعلوم والمجهول بين الوجود والعدم ، بين النهاية واللانهاية ، كانطلاق نقطة أو اندفاع طاقة نشاطية ، كمسار لطريق حركته ، أو استمرار لحركة أو نتيجة لشيء في حركة ، كمرشد للبصر ، وتأكيد لنهاية نهاية فورم أو إطار لفراغ ، كتعريف أبسط الأشياء .

أما من الناحية التشكيلية فبوسعنا أن نقول أن الخط من أهم مفردات اللغة التشكيلية ، وذلك لقدرته الفائقة على التعبير عن الحركة في شتى أشكالها ومعانيها ، ليس فقط بالنسبة للحركة المادية الظاهرة المحسوسة للعناصر والكائنات ، بل أيضاً في تجسيد الحركة الذاتية الداخلية للأشياء وذلك رغم سكونها الظاهر ، ذلك فضلاً عن قدرة الخط على تحديد الأشكال ، وخلق الكتل والمساحات أو تحقيق التنوع في ترديدها والاتزان في توزيعها .

فالفنان التشكيلي عندما يتطلع إلى هذه الخطوط الموجودة في الطبيعة وفيما يقع عليه بصره ، فإنه لا يكتشف معناها الظاهري ومدلولها المرئي فقط كأغراض نفعية فحسب ،

بل أنه يتحسس قيمتها التشكيلية في حد ذاتها كأداة لخلق بناء إيقاعي يتحقق له الانسجام والاتزان وبحساسيته المفرطة وبحسه الفني ، يكشف لنا الفنان عن هذا الإيقاع ويجسد النغم الخطي الكامن في علاقات الخطوط بعضها البعض: الغليظة بالرفيعة ، الطويلة بالقصيرة ، الصلبة بالهشة ، المستقيمة بالمنحنية ، الرأسية بالأفقية ، المتلاقية بالمتوازية ، المنسابة بالقافزة ... وهكذا .

- ومن الخط الرأسي المعبر عن الشموخ والسمو والحياة ، والخط الأفقي الدال على الراحة والسكون والاستفهام .
- من الخط الحاد القوي المستقيم الذي يحمل الخشونة والجفاف والبداوة ، والخط المنحنى الرقيق المنساب المعبر عن الليونة والأنوثة .
- من الخط المتعامد الذي يخلق بزواياه القائمة على السطح حالة من السكون والاستقرار .
- والخط المائل والذي يعطي الإحساس بالهجوم والحركة والاقتحام .

من هذا المزج لكل تلك المتناقضات ، استطاع الفنان التشكيلي خلال مسيرته الطويلة على مر التاريخ أن يقدم لنا أعمالاً رائعة ، تحمل من النغم الخطي وإيقاعه الموسيقي قيماً جمالية خالدة .

أما في الفن الإسلامي فيلعب الخط دوراً وظيفياً أساسياً ، إذ نرى الخط من العناصر التشكيلية الهامة التي تبرز في شتى ألوان الفن الإسلامي ، وبصفة خاصة في فن الأرابيسك حيث تكون للخط قيمة جمالية صرفه واستعمال ذاتي دون أي دلالة تشخيصية أو موضوعية .

وفي صور الفن العربي تميز نوعان هامان من الخطوط ، هما الخط الهندسي المستقيم في قوة والخط المنحنى اللين في رشاقة ، فالخط الهندسي – الذي تتألف منه الأشكال النجمية والهندسية والمضلعات ، التي تقوم عليها الصورة الإشعاعية في فن الرقش العربي – يعطي إحساساً بالثبات والاستقرار والسكون .

على أن هذا السكون هو بحق سكون ظاهري ، حيث أن هذه الخطوط الهندسية في حقيقتها هي خطوط ديناميكية حادة تعطي للمشاهد إحساساً بالحركة الأكيدة ، أنها حركة ذاتية داخلية تنبثق من الأشكال والخطوط رغم سكونها الظاهري ، حيث أن هذه الخطوط تقود نظر الرائي من مركز الصورة إلى أطرافها وبالعكس ، في حركة مستقيمة تشع في شتى الاتجاهات ، ليس في الاتجاهات الأربعة المألوفة فحسب أعلى وأسفل ويميناً ويساراً ، بل في كل الاتجاهات الممكنة التي يمكن التحرك إليها في الفضاء بما فيها الأمام والخلف أيضاً .

أما الخط اللين المنحنى الدوار ، ففي انطلاقة وحرية حركته ، وسعيه الدائب نحو اللانهائي واللامحدود نحو المطلق ، فإنه يعطي إحساساً بالاستمرار واللانهائية إحساس بالحركة العارمة الدائمة التي لا تتوقف أبداً وإن خفت سرعتها حيناً أو زاد وقع خطاها أحياناً ولكنها أبداً مستمرة .

ولقد نجح الفنان الإسلامي إلى أبعد الحدود ، وظهرت قدرته الفائقة على الجمع بين هذين النوعين من الخطوط والمزج بينهما في تآلف تام واتساق رائع ، فلقد صنع الفنان الإسلامي من الخط الموجي المنحنى في ليونة ورشاقة ورقة ، ومن الخط الهندسي بحدته وقسوته وقوته ، نتاجاً تشكيلياً رائعاً يحقق أعلى القيم الجمالية ، قلما نجدها في فن من الفنون .

إن المتطلع إلى فن الرقش العربي ليجد نفسه أمام عالم لا نهائي من الخطوط ، عالم خاص يملك على الرائي حسه وروحه في وقت واحد ، عالم تتشابك فيه الخطوط وترتبط ببعضها البعض ارتباطاً لا ينفصم ، إنه ارتباط القوة والرشاقة ، البداية بالنهاية ، المادة بالروح في كيان واحد .

(7) الحرف العربي في الفن الإسلامي :

أدخل الفنان الإسلامي الحرف العربي كعنصر رئيسي في كل ما أنتجته ريشته حتى أصبح من العلامات التي تميز الفن الإسلامي ، ومن خصائصه التي لا تخطئها العين ، استخدام حروف الكتابة كعنصر تشكيلي بحت لمن الأمور والتقاليد الفنية التي استحدثها الفنان الإسلامي كما يقر بذلك معظم الباحثين ومؤرخي الفن ، الذين يجمعون على أن فن من الفنون القديمة أو الحديثة لم يستخدم خطه القومي كعنصر تشكيلي على الإطلاق سوى الفن الإسلامي ، وأن الفنان الإسلامي كان في ذلك مبتكراً تماماً .

ويحمل الحرف العربي أصالة اللغة العربية التي تطورت على الأرض العربية منذ أقدم العصور حتى اليوم حيث كانت اللغة النبطية أخر أطوار هذه المرحلة الطويلة ، غير أن هذه اللغة تطورت تطوراً سريعاً متخذة صيغة جديدة هي اللغة العربية الحديثة التي نعرفها اليوم .

ولقد عنى المسلمون منذ مهبط الإسلام بالخط العربي : تعليمه وتدوينه ، تجويده وتحسينه ، حيث ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتدوين القرآن الكريم ونسخ المصاحف الشريفة ، وكتابة الآيات القرآنية التي اعتبرها المسلم من أعظم الوسائل للتقرب إلى الله ، فلقد كان من الطبيعي أن تتخذ الآيات القرآنية مكانها في المساجد لتحل محل الصور الدينية في الكنائس .

وسعى المسلمون بمختلف طبقاتهم – وقتئذ – إلى نسخ المصاحف وكتابة القرآن الكريم وتنافسوا لنيل هذا الشرف حتى حرص الخلفاء أنفسهم وكذا الحكام والوزراء على القيام بهذا العمل في أوقات فراغهم وهم يفتخرون بانتمائهم لأساتذة الخط في عصرهم بل لقد كانوا أيضاً يتسابقون لمعاونة الخطاطين أثناء عملهم ، وهكذا أصبح الخط العربي أشرف الفنون ، وأصبحت مينة الخطاط من أشرف المهن ، فارتفعت مكانة الخطاطين في المجتمع الإسلامي و احتل عدد منهم منصب الوزارة ، وحظى الخط العربي خلال هجرته إلى البلاد الإسلامية في فارس وتركيا والأندلس بنفس الاهتمام والتقدير الذي لقيه في الجزيرة العربية .

ولقد أخذ الخط العربي عدة أشكال فنية ، وتعددت أنواعه ولكنها تنطوي جميعها تحت نمطين أساسيين – كما يذهب إلى ذلك المتخصصون – أحدهما تزيني ، والآخر قاعدي ، أما الأول فيعتمد على حرية الفنان وتصرفه في تشكيل حروفه وتنويعها وابتكار الزخارف عليها مثل الخط الكوفي بأنواعه الهندسي المضلع والمزهر والمضفر وكذلك الخط الديواني والفارسي ، أما القاعدي فهو ما يعتمد على القواعد التقنية المحددة مثل النسخي والرقاع والثلث .

على أن هذا التقسيم بين التزييني والقاعدي لا يمنع من القول بأن لكل نوع منهما جماله واحتوائه على القيم التشكيلية من إيقاع وتنوع وتناسب وانسجام .

ويفسر الباحثون اتجاه الفنان الإسلامي إلى استخدام الكتابة العربية على منتجاته الفنية بأن الفنان قصد من هذا في أول الأمر تسجيل نعمة الله وفضله ، وحمده وشكره ويبدو هذا في كثير من المنتجات الفنية كالأواني والقناديل والأطباق وشبابيك القلل حيث سجلت عليها عبارات مثل الحمد لله ، الشكر لله ، ولا غالب إلا الله ، غير أن الفنان المسلم سرعان ما أدرك أن الخط العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً تشكيلياً صالحاً لتحقيق الأهداف الفنية التي يرمي إليها الفنان ، فاستغل هذا العنصر استغلالاً جمالياً رائعاً على جميع أعماله الفنية حتى أن الفنان الإسلامي كان كثيراً ما يستخدم الخط العربي استخداماً تشكيلياً بحتاً وذلك بصرف النظر عن مضمون الكلام نفسه .

ولقد بلغت الزخرفة الخطية (الحروفية) أوج ازدهارها في القرن الخامس الهجري حيث عم استخدامها في زخرفة التحف والأواني المعدنية والخزفية والزجاجية و بلاط القيشاني والنسيج والكتب والمخطوطات ، أما العمارة الإسلامية فكانت من أهم الميادين التي استخدمت فيها الزخرفة الخطية العربية حيث استخدمت في العمائر أشرطة الكتابة في أعلى الجدران لربط المستويات الرأسية السقوف والقباب ، ومن أمثلتها شريط الكتابة العربية الموجودة بالمسجد الأموي بدمشق والذي يحتوي على آيات قرآنية مكتوبة بالرقائق المذهبة ، ويبلغ طول هذا الشريط حوالي سبعمائة متر وكذا

الآيات القرآنية بقبة الصخرة والمكتوبة بالفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء ، وغير ذلك كثير من الأمثلة في مختلف العمائر الإسلامية .

وفي تصوير المخطوطات والمنتجات الخزفية وصناعة النسيج استخدم الفنان الإسلامي أروع مزج عرفه تاريخ الفنون بين الرسم والكتابة حيث ألف الفنان منهما في تكامل واتزان وإيقاعاً تشكيلياً على مستوى عال من القيمة الفنية ، فقد لعب الحرف العربي في هذه المجالات دوراً تشكيلياً هاماً وخطيراً يقف به جنباً إلى جنب على قدم المساواة مع غيره من العناصر التشكيلية .

ومن ثم ، فقد أثار الخط العربي -بما ينطوي عليه من إمكانيات تشكيلية وقيم جمالية -إعجاب الباحثين والمؤرخين من الشرق والغرب على السواء ، فيقول جاك ريسلر عن الكتابة العربية لا توجد كتابة تجاريها في رشاقتها ، وكما حمدنا للخط العربي فنه الأصيل وجماله العميق فإننا نأسى لما آلت إليه الكتابة على يد مطبعة جوتنبرج ، أما ديماند فيقول عن جمال الخط العربي ونجاح الفنان الإسلامي في استغلاله كعنصر تشكيلي كان أكبر عون للمسلمين في هذا الصدد طبيعة الحروف العربية وما فيها من تقوس وانبساط واتصال ، وما تقابله رؤوسها وسيقانها من ذيول زخرفية وتوريق وترابط .

بيد أنه بوسعنا أن نضيف في مجال الحديث عن الحرف العربي أنه إلى جانب القيم الجمالية والخصائص الفنية التي تحملها الكلمة العربية ، فإن في الخط العربي أيضاً تكمن قيم أخرى روحية ووجدانية عميقة المغزى بعيدة الأثر ، فعن صوفية الحرف العربي يحدثنا محمد عبد العزيز مرزوق فيقول :لقد ظهر بظهور التصوف الإسلامي علم ينسب إلى الحروف العربية

أسرار خفية تمكن الإنسان من التأثير في المخلوقـات بواسطـة الأسـماء الحسنى والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار في الأكوان كما يقول أبن خلدون في مقدمته ولا يعنينا من أمر هذا العالم إلا شيء واحـد هو أن هذه العقيدة قد دفعت بالمسلمين إلى تزيين ما أخرجتـه أيـديهم مـن مصنوعات أو شيدوه من عمائر بالآيات القرآنية والعبادات الدينيـة والـصيغ المختلفة للمدح والدعاء وطلـباً لما وراءها مـن الخير والبركة ، ولقد كـان لهذا أثر بعيد في فن الخـط العربي إذا أصبح مضروباً مشتركاً في جميـع فـروع الفن الإسلامي .

ثالثاً :التصويـر الإسـلامي وأهم مدارسـه :

أصبح الرسم والتصوير من أهم الميادين التي أقبـل عليهـا الفنـان المسلم سواء لتزيين الجدران أو لتحليـة صـفحات المخطوطـات بالـصور التوضيحية والنقوش وتبلورت عدة مدارس في التصوير العربي الإسـلامي ، في أربع مدارس رئيسية هي :

- المدرسة العربية
- المدرسة الإيرانية
- المدرسة الهندية المغولية
- المدرسة التركية العثمانية

ولكل مدرسة من هذه المدارس سماتها وخصائصها الفنيـة المميـزة التي تختلف عن مثيلتها وفقاً لاختلاف البيئات والأقاليم والمقومات الاجتماعية والفكرية والعقائدية التي تحكمها إلا أن الباحـث سـوف يقتـصر بالـشرح والحديث عن المدرسة العربية فقط ، لأن طبيعة تخصص هذا البحث البعيـدة عن تاريخ الفن تحتم الاقتصار على ما يرتبط بالبحث فقـط ، ذلـك لانتمـاء

المنمنمات الإسلامية - وهي محور هذه الدراسة - للمدرسة العربية في التصوير .

أولاً :المدرسة العربية في التصوير :

وفي هذه النقطة يشير البحث إلى المدرسة العربية حيث أن أسلوب تلك المدرسة كان منتشراً في العالم الإسلامي الذي امتد من العراق شرقاً إلى الأندلس غرباً ، وهي المنطقة التي يربط شعوبها العربية رباط قوي وتجمعهم وحدة الجنس واللغة - والدين ، هذا بالإضافة إلى أنها المدرسة التي تنتمي إليها مدرسة بغداد موضوع الدراسة ، مما يستوجب من الباحث التركيز بالشرح التفصيلي على هذه المدرسة دون غيرها لارتباطها المباشر بموضوع البحث باعتبار أنه لا يدخل ضمن مجال الشرح التفصيلي بجميع المدارس الفنية .

تعتبر المدرسة العربية أولى مدارس تصوير المخطوطات في الإسلام وقد انتشرت هذه المدرسة تقريباً في جميع أنحاء العالم الإسلامي : في العراق وفي سوريا ومصر وامتدت إلى شمال افريقية وإلى الأندلس كما عاشت فترة طويلة في إيران ، وتمتاز صور المخطوطات الإسلامية التي تنتمي إلى المدرسة العربية بميزات رئيسية عامة تختص بها دون غيرها من مدارس التصوير الإسلامي الأخرى التي ظهرت في العصور الإسلامية وكانت من أهم هذه الميزات جميعاً أن صور مخطوطات المدرسة العربية تكون جزءً من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه وليست ميداناً لإظهار المواهب الفنية للمصورين ، لذلك نجد أن معظم صور المخطوطات قد رسمت بحجم صغير يتناسب وحجم المساحة التي تركها كاتب المخطوطة للرسام أو المصور .

ولم يكن لهذه المدرسة في عهدها الأول فناً خاصاً بهــا ، أو أســلوباً فنياً موحداً تخضع له ويرجع ذلك للأسباب الآتية :

- أن الأساليب الإسلامية غير الإيرانية لم تتهيأ لها فرصة الازدهار بــصفة إبداعية في إيران ، وفي أجزاء شرقية أخرى من بلدان الخلافة .
- رسوخ التقاليد والأساليب الفنية القديمة ، حيث كان من العــسير علــى فناني تلك الفترة التخلص منها .
- الشعور المعادي للعرب في ذلك الوقت حال دون وجــود أي منـــــاخ فني قــد يؤدي إلى تطور مثمر في الأساليب الفنية الإسلامية .

ثانياً : مدرسة بغداد في التصوير

في القرن الثامن الهجري (14م)انفصل عن المدرسة العربيــة جــزء هام ، ومركز ثقافي وفني عريق وهو بغداد وذلك بسبب الغــزو المغــولي 1258م ، وكان لهذا الغزو أثره البالغ على تغير الأساليب الفنية المتبعة فــي بقية المدارس العربية الأخرى .

أصبحت بغداد مركزاً لمدرسة التصوير العربيــة ، والتــي ظلــت محتفظة بأهميتها الثقافية في العالم الإسلامي حتى الغزو التتاري ، ويمكـــن القــول أن أغلب المخطوطات المصورة في القرن (13م) إنما هي ترجمــات للقصص التي كتبــها الشاعر الهنــدي (بيدبا) وترجمــة لمؤلفات يونانيــة في علوم النبــات والحيــوان ومؤلفــات في الطبيعــة والطب .

ومن أقدم المخطوطــات العراقيــة كتاب في البيطرة كتـــب فــي بغــداد سنـــة (605هـ - 1209م) وهو محفــوظ بــدار الكتــب المــصرية بالقاهرة ، ويم هذا المخطوط حوالي تسع وثلاثين صورة تشتمل على صـــور

خيل وصور آدمية ويتحدث عن أمراض الخيـــل وطــرق علاجهـــا ، وهـــو مختصر رسالة لأحمد بن حسن بن الأحنف .

ويعتبر هذا المخطوط من أهم المخطوطات الإسلامية حيث أنه يمثـــل مرحلة مبكرة من المراحل الفنية ، والتي تمتـــاز بالبـــساطة التامـــة فهـــي لا تحتوي على خلفية وإنما رسمت الأرضية على شكل خط قوامه أوراق الشجر المدمجة تخرج منها في بعض الأحيان أوراق نباتية محورة علاوة علـــى أن الصورة لا يحدها إطار ، وأصبح نشاط تلك المدرسة منحصراً فـــي تـــزيين صفحات الكتب بالصور والرسوم ، وهذه الصور لها أسلوب واحد في التعبير سواء كانت كتب أدبية أو علمية ، وحظيت تلك الكتب بعناية المصورين فـــي هذه المدرسة وأقبلوا عليها .

وهناك أمثلة عديدة لبعض المخطوطات العراقية نـــذكر منهـــا علـــى سبيل المثال : كتاب مقامـــات الـــحريري (صورة 1) وكتاب الحيـــــوان لأبـــن بختيشـــوع (صورة 2) وكتاب مادة الطب لديتوريـــدس (صـــورة 3) وكتاب الحيل الميكانيكـــية لليازجي (صورة 4) وكتاب الأغاني للأصفهاني (صورة 5) وكتاب عجائب المخلوقات للقزويني (صورة 6) .

وقد أتبع مصوروا هذه المدرسة البغدادية ، أساليب مختلفة ومقتبـــسة من تقاليد الفن المسيحي الشرقي ، والساساني وهي أساليب أقرب إلى الإيجاز والرمزية ، فعلى سبيل المثال المنظر البري يعبر عنه عادة برسم شـــجرة أو شجرتين بأسلوب زخرفي محور ، أما الملابس فقد رسمت بطريقة زخرفيـــة بحتة في أغلب الأحيان .



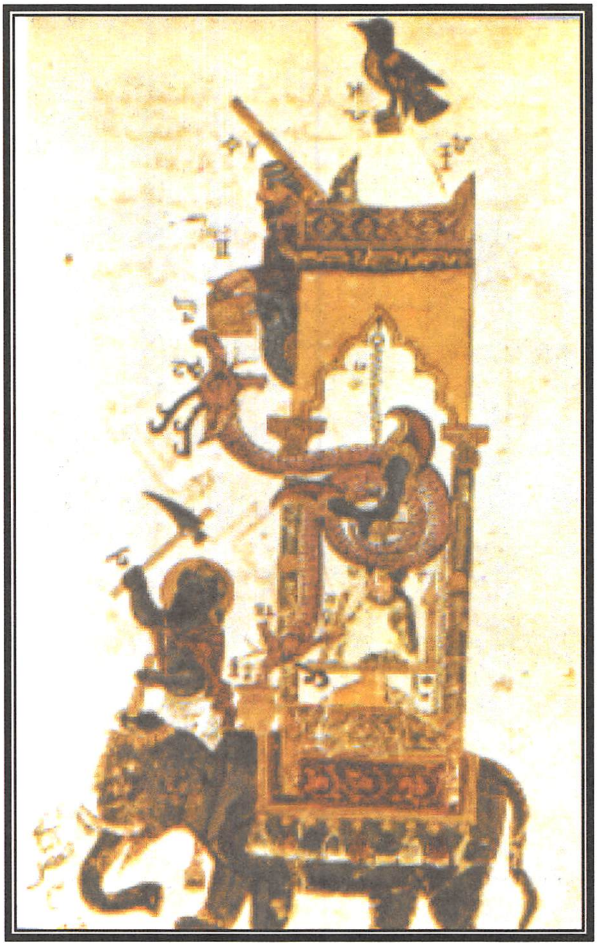
(صورة 1) مقامات الحريري فاتحة الكتاب وفيها أمير متوج ، مصر على الأكثر (1334 م- 734هـ) المكتبة الوطنية في فينا .



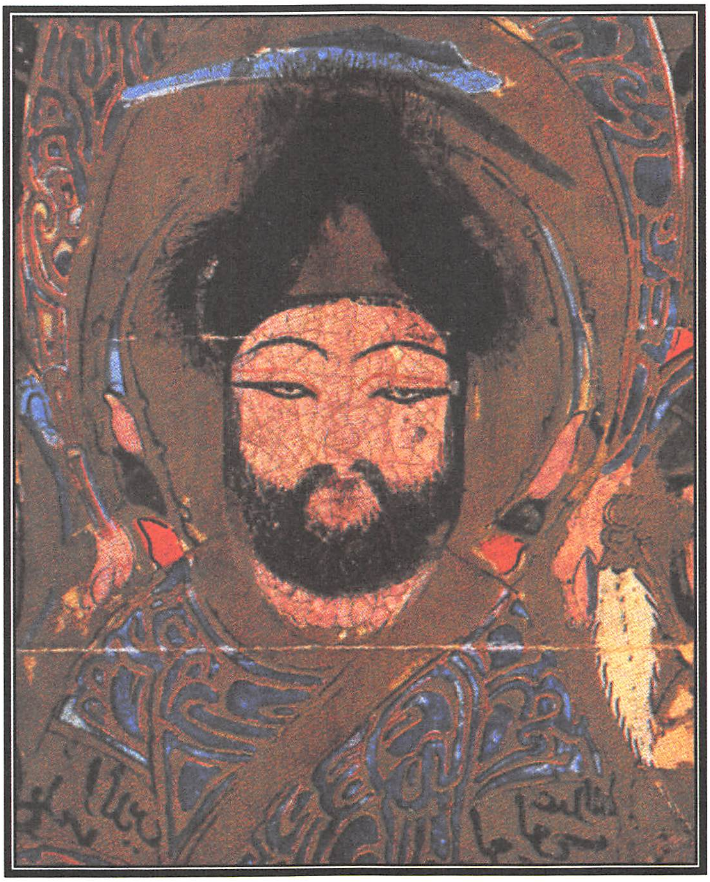
(صورة 2) كتاب منافع الحيوان ، (بالفارسية) تأليف أبو سعيد عبيد الله بن بختيشوع : فيلان – مراغة إيران بين سنة 1294و 1299م . بيربون مورجان في نيويورك .



(صورة 3) من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس :شجرة عنب :شمال العراق أو سوريا(1229م – 626 هـ) مكتبة متحف طوبقبوسراى استنبول .



(صورة 4) من (كتاب في معرفة الحيل الهندسية) لليازجي ، ساعة القيل ، سوريا ، على الأكثر(1315 م– 715هـ)متحف مترومولتيان للفن (مجموعة بكست : كورا نمكن برنيت) نيويورك .



(صورة 5) من (كتاب الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني ، المجلد 17 ، صورة حاكم متوج ، شمال الموصل (1219-1218م) اسطنبول .



(صورة 6) (من كتاب عجائب المخلوقات) للقزويني – صورة برج الثور ، القرن الثامن عشر الميلادي المكتبة الوطنية ، ميونخ

واستطاع مصوروا هذه المدرسة العراقية مع مرور الوقت أن يتخلصوا من الأساليب (الساسانية والهلنستية) ولكن ليس بشكل نهائي بل استطاعوا أن يدمجوها في أسلوبهم الخاص بعقيدتهم .

وكان من أهم نتائج التأثر الشديد بالفنون الساسانية والبيزنطية والفنون الأخرى ، رسم الأشخاص ، ذات السحن السامية ، والأنوف المعقوفة ، واللحى والشوارب ، وكانوا يغطون رؤوسهم بالعمائم ويلبسون الملابس الفضفاضة المزينة بالزخارف النباتية والأشرطة والأطواق المزخرفة .

أسلوب مدرسة بغداد في التصوير

ومن خلال ما سبق ذكره عن الأساليب العراقية في التصوير يمكن استخلاص الخصائص الآتية المميزة لهذه المدرسة البغدادية في النقاط التالية :

- التعبير عن خط الأرض بفرع نباتي بسيط لتقف عليه عناصر الموضوع .
- عدم فصل الموضوع عن المتن وعدم تلوين الخلفية .
- عدم رسم إطار للصورة ، ماعدا سور القرآن الكريم فيتم تحديدها بإطار زخرفي ومذهب .
- رسم الأشخاص ، وقد غلب عليها طابع السحن السامية ، والأنوف المعقوفة واللحي والشوارب .
- تغطي رؤوس الأشخاص العمائم ، والملابس فضفاضه مزينة بزخارف نباتية وهندسية .
- البعد عن تمثيل الطبيعة كتحوير وتبسيط الأشجار والنباتات والجبال .

- وفقت هذه المدرسة في رسم الحيوانات ، وخاصـة الإبل العراقيـة .
- عدم الاهتمام بالتشريح ، وعد الالتزام بالنسب بين أعضـاء الجسـم .
- يؤدي المصور في هذه المدرسة لاعب دور مـسرح خيـال الظـل ، مفسـراً أدوار شخوصة فيما يسرد من أحداث .
- عـدم الاهتمـام بقواعـد المنظـور ، فلـم يكن للصورة غير بعـدين همـا (الطول والعرض).
- تميزت هذه المدرسة بالجمع بين مشهدين في صورة واحدة ، أي تخطي المصـور حدود الزمان والمكان .
- وفقت هذه المدرسة في رسم المجموعات البشرية ، ووضع كل شخص في مكانه الصحيح .
- رسـم الشخـص الرئيسي في اللوحة اكبر حجماً من باقي الـشخوص الأخرى الثانوية .
- رسم الهالة التي تعلو الرؤوس ، متأثرين في ذلك بـالفنون (البيزنطيـة والصينية) .
- اتخذت هذه المدرسة من المنازل ، والدور ، والمساجد خلفيات هندسـية محققـة بذلك الأبعاد الجمالية .
- التزمت تلك المدرسـة في تصويـر العمـارة الإسلاميـة الأسـلوب الخطـي الاصطلاحي* .

(*) الأسلوب الخطي الاصطلاحي : هو أسلوب أو تشكيل يعتمد في تأثيره على تحديد الأشكال وإحاطتهـا بخط دون ملئ ما ينتج عن هذه الأشكال بلون أو تجسيمها بظل .

- اتبعت هذه المدرسة أسلوب الشفافية الذي يكشف عن الحجرات الداخلية في البيوت ، والقصور ، وحتى قاع النهر .

ولقد حاول بعض المستشرقين إرجاع عدم اهتمام المدرسة العراقية ببعض القواعد الفنية ، مثل المنظور ، الشفافية ، والتجسيم إلى الدين الإسلامي وتحريمه لهذه القواعد ، واعتبروه المسئول عن ذلك .

في حين أن هذه الأساليب كانت موجودة ومتبعة مثل انتشار الدين الإسلامي في البلاد التي اقتبس منها المسلمون فنونهم ، مثل الفن الساساني في إيران، وقد ظهرت أثاره في المدارس العربية بصفة عامة والمدرسة العراقية بصفة خاصة .

ويمكن إجمال القول في هذه المدرسة العراقية بما وصفه " كونل " في كتابه الفن الإسلامي أن هذه المدرسة تضارع في معالجة الموضوع ودقة الرسم والتكوين الذي ينم عن الذوق ، صور الكتب الغربية المعاصرة لها إن لم تفقها .

وعلى ما سبق يتضح لنا الأهمية الثقافية والفنية لمدرسة بغداد والتي كانت تختلف في أسلوبها عن بقية المراكز الأخرى ، ويتضح لنا مدى أهميتها باعتبارها مركزاً لترجمة المؤلفات في جميع المجالات العلمية والأدبية وكان لذلك أكبر الأثر على النواحي الفنية نتيجة الرسوم التوضيحية ، في تلك المؤلفات والتراجم والمخطوطات .

رابعاً :المقامات كأحد أشكال الأدب العربي

المقامة في الأصل هي نوع من أنواع القصة القصيرة ، أو العرض الموجز لحادثة أو موقف معين ، يتم عرضه في عبارات أدبية مركزة ، بليغة الصياغة ، عميقة الأسلوب .

على أن المدلول الأدبي للمقامة يعني أنها ندوة يلتقي فيها مجموعة من الأشخاص ليستمعون إلى الأديب الذي يقص عليهم بأسلوبه الرفيع وصياغته البليغة قصة معينة وهذا الذي فرق بينها وبين المجلس الذي كانت تدور فيه أحاديث علمية أخرى لا تدخل في مجال الأدب .

وتكاد تكون المقامة لوناً من ألوان القصة بالمعنى المألوف لدينا ، لولا أن مؤلفها لا يهتم بتطوير الحدث الدرامي على ما هو معروف في أدب القصة ، فالكاتب لا تشغله إلا البراعة اللغوية لإظهار تمكنه من أدواته كالصنعة اللفظية ، والزخارف الكلامية فقط .

وقد نشأت المقامة مع غيرها من فنون الأدب كالشعر والنثر على يد بعض الشخصيات العربية المعروفة التي احتكرت كتابتها ومن أهم الأدباء الذين انشئوا هذا الفن ابن دريد في القرن (الثالث الهجري) إلا أنها لم تتبلور ولم تبلغ قمة ازدهارها كفن قائم بذاته إلا على يد " بديع الزمان الهمزاني " في القرن (الرابع الهجري).

وجاء بعد " بديع الزمان الهمزاني " الكثير من الأدباء ممن قلدوه واتبعوا أسلوبه في إنشاء المقامات أمثال " الزمخشري " و " السرقسطي " و" السيوطي " ولكنهم لم يرقوا إلى مستواه ، ولم ينجح أحد في بلوغ مكانته سوى " الحريري " الذي استطاع أن ينافس الهمزاني في مقدرته الأدبية ، وقدرته على جذب أكبر عدد من الناس حول مقاماته ، ممن كانوا مولعين أشد الولع بمقامات الهمزاني .

ولقد كانت مقامات الحريري بالنسبة للأدباء والمشتغلين بعلوم اللغة معيناً لا ينضب ، كما ألتف حولها المصورون يستلهمون موضوعاتها –رغم

جفافها وتكرار أحداثها – لتكون مادة للوحاتهم و منمنماتهم الدقيقة التي تشكل اليوم جزءً من تراث التصوير الإسلامي الفريد .

وقد تفوق الحريري في مقاماته لعدة أسباب منها :

- جرأته في عرض الصور المختلفة للحياة العربية .
- الأسلوب اللاذع والسخرية المفرطة .
- شهرته كألمع فقهاء اللغة العربية في ذلك الوقت .

وقام الحريري بتأليف مقاماته للوزير " أنو شروان بن خالد " المتوفى عام 138ام ، وقام بتطعيمها ببعض أبيات الشعر ليؤكد موهبته الشعرية أيضاً ، حيث عبر من خلال (خمسين مقامة)أبلغ تعبير عن البيئة العراقية والحياة العربية في ذلك الوقت .

فكتب الحريري في صدر مقاماته أنشأت خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله ، ورقيق اللفظ وجزله ، وغرر البيان ودرره ، وملح الأدب ونوادره ، إلى ما وشحت به من الآيات ومحاسن الكنايات ، ورصعته فيها من الأمثال العربية واللطائف الأدبية ، والأحاجي النحوية ، والفتاوى اللغوية ، والرسائل المبتكرة ، والخطب المحيرة ، والمواعظ المبكية ، والأضاحيك الملهية مما أمليت جميعه على لسان (أبي زيد السروجي)وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري .

وأهم ما يلفت النظر في هذا النص هو الشخصية الفريدة لبطلها أبي زيد الذي يمتاز بذكائه ومهارته اللغوية الفائقة إلى جانب صفاته الأخرى المتعددة .

ويصف " ريتشار و ايتنجهاوزن " أبا زيد بطل المقامات بقوله أنه متشرد محتال ، واسع المعرفة ، حاد الذكاء ، استطاع باستخفافه البارع بالقانون الأخلاقي الرسمي أن يتغلب على صعوبات الحياة المدنية .

وقد بقى حتى اليوم من هذه المقامات عشر مخطوطات موزعة على أرجاء مختلفة من متاحف ومكتبات العالم ، منها واحدة بدار الكتب بليننجراد ، وأخرى باسطنبول ، وثالثة بدار الكتب القومية بفينا وثلاثة بدار الكتب القومية بباريس ، وثلاثة بالمتحف البريطاني أما النسخة العاشرة فهي بمكتبة البودليه باكسفورد .

ومما يذكر أن عدد كبير من المستشرقين قاموا بترجمة المقامات إلى معظم اللغات مثل الإنجليزية ، واللاتينية ، والفارسية ، والفرنسية والتركية .

ولقد ارتبطت المقامات الأدبية ارتباطا وثيقاً بفن تزويق المخطوطات ، وهو ما يطلق عليه المنمنمات الإسلامية ، وذلك لأن النص الأدبي للمقامة أصبح الملهم والمصدر للفنان المصور ، فأصبح المسمى الشائع للصورة المرسومة والصورة الأدبية معاً هو (فن المنمنمات الإسلامية).

خامساً : يحيى الواسطي مصور المقامات

هو يحيى بن محمود بن أبي الحسن بن كوريها الواسطي والذي اقترن اسمه بأشهر عمل أنجزه وهو تصوير مقامات الحريري ذلك الأثر الإسلامي الأدبي المصور والذي يطلع به الواسطى على التاريخ كأصدق دليل وأقوى برهان ينفي عن الفن الإسلامي ما أشيع عنه من أنه فن غير ذاتي لا تتجلي فيه شخصية مبدعه .

وقد نشأ الواسطى بالعراق في مدينة واسط التي شيدها الحجاج بن يوسف الثقفي عام (83هـ)والتي تعرف باسم الحي الواقعة على نهر الفرات أحد فروع نهر دجلة جنوبي الكوت بالعراق .

وتعلم الواسطى فنون الرسم في هذه المدينة " واسط " والتي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد ، والموصل ، وسامراء وغيرها ، وقد اشتهر الواسطى بكتاباته لنسخة من مقامات الحريري بخط يده ، كما قام برسم مناظرها ، وتوضيح مادتها بالصور ، وتزيين هوامشها بمختلف النقوش والزخارف .

وقد لمعت شهرة الواسطي من خلال موهبته ، وتخصصه في فن تزيين وتصوير الكتب والمخطوطات الإسلامية بوجه عام ، وانصهر الواسطى في عمله وفنه ، حتى أنه نسى أن يقدم نفسه معرفاً بشخصيته أو تاريخ ميلاده ، أو يشير إلى سيرته الذاتية .

ويقول عنه " البروفسير ديماند " في كتابه الفنون الإسلامية وهو يصف أعمال الواسطي ولا شك أن الواسطي كان مصوراً عظيماً ، لأنه استطاع أن يجمع بين التأثيرات المسيحية الشرقية والتأثيرات الإيرانية ويخلق منها أسلوباً إسلامياً جديداً.

ولعل من أبرز مقومات شخصية الواسطي الفنية هي تلك القابلية العالية التي استوعبت كل المعطيات الفنية التي وصلت إليه من الفنون السابقة كالفارسية ، والبيزنطية ، والمسيحية والساسانية ، وحتى الأشورية واستطاع أن يهضمها ويعيد صياغتها من جديد بما ينفرد به أصالة إسلامية جديدة تصير معها .

ويعد الواسطى من أهم فناني مدرسة بغداد لما يتميز به من أسلوب ،له طابعه الشخصي والذي يختلف عن مصوري كل المدارس العربية بصفة عامة ، وحتى عن فناني مدرسة بغداد التي ينتمي إليها بصفة خاصة فلم يرضخ للقوالب التقليدية أو يتقبل الأشكال والنماذج التي يعرضها الفن الأغريقي أوالبيزنطي ، والفن المسيحي والساساني نقلاً حرفياً .

ويؤكد " محمد صدقي الجباخنجي " أن الواسطى اتبع في رسم مخطوطة أسلوباً واقعياً في رسم الأشخاص في أوضاع متشابهه مع إحاطتها بثروة هائلة من الزخارف الملونة وهو تأثير يرجع إلى عصور الآشوريين والفرس قبل الميلاد المسيحي ، واستطاع الواسطي أن يبتكر أسلوبه و يميزه بطابع شخصي .

ومما سبق يتضح لنا أن الواسطى لم يقلد من سبقوه ، ممن كانوا ينتمون إلى مدرسة بغداد ، فقد استمد رسومه من الحياة اليومية المألوفة في العصر الإسلامي ، وليست مجرد رسوم وألوان تزين صفحات كتاب .

لقد استخلص الواسطى من مقامات الحريري الصور الأدبية واستوحى منها صوراً فنية في لوحات حملت صوراً حية حقيقية من الحياة والبيئة العراقية تنم عن سحر في التأثير وقوة في التعبير ، وليست مجرد رسوم زخرفية كما كان متبعاً في كل المخطوطات السابقة .

فجمع الواسطي بين روح مؤلف المقامة الذي استطاع بتمكنه من أدوات لغته أن يجسد صوراً أدبية بليغة ، وبين المصور الفنان البارع المتمكن من ريشته وألوانه ، وبذلك مزج الواسطى بين روحين .

فَصور الواسطى تتميز بوجود بعدين هامين هما :-

- البعد الأول : بُعد أدبي يفيض إحساساً وعاطفة .
- البعد الثاني : بُعد تخيلي حافل بالشعور المجرد .

ومن ثم أقبل الواسطى على مقامات الحريري الأدبية ينهل من قصصها مستوحياً من العبارات صوراً فنية انطوت عليها تلك المقامات .

ومن خلال دراسة بعض أعمال الواسطى المصورة في الفصل الثالث ، سوف نلاحظ أنه أتقن عمله اتقاناً غير عادي فدقق في كل جزء من أجزاء الصورة تدقيقاً بليغاً ، فلم يطغى لون على آخر ، ولم يخرج خط عن مساره ، أغفل نفسه كمصور و اكتفى بأعماله كأثر تدل عليه ، ولم يترك وراءه غير أسطر قليلة في نهاية مخطوطه كتبها بخط يده قال فيها : فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمد بن أبي الحسن بن كوريها الواسطى بخط يده وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى .

ولقد ساعد روح النص الأدبي لمقامات الحريري الذي بموضوعاته ، وكثرة انتقاله بالأحداث من مكان لآخر ومن بيئة لأخرى على اختلاف عادتها وتقاليدها – على نجاح الواسطى في تسجيل هذه الصور الفنية بالحياة في كل جوانبها ونواحيها ، وتفاصيلها ، ونوادرها كما أنه نجح في ترجمته الحاجات النفسية ، وتجسيد العواطف الإنسانية ساعده على ذلك حسه النقدي ، وذكاؤه المتميز ، وموهبته الابتكارية ، وروح الدعابة التي تمتع بها .

وعلى ذلك يمكن تحديد الموضوعات التي عالجتها ريشة الواسطي من خلال النص الأدبي لمقامات الحريري إلى خمسة مجالات أساسية هي -

أ - تصوير المشاهد الطبيعية :

ففي المشاهد الطبيعية بما تحويه من نباتات وأشجار وأزهار وجبال وبحار ، نجد أنه بالرغم من ميله الواقعي بشكل عام إلا أنه اتبع أسلوباً زخرفياً حيث يضفي من خياله مسحة تجريدية رمزيه تخرج بالأشكال عن واقعها المرئي وتحور هيئتها المألوفة .

ب- تصوير أحداث الحياة اليومية :

وفي تصويره لوقائع الحياة اليومية العراقية نراه واقعياً في تسجيله الدقيق للحياة الشعبية العادية في قالب حافل بالحياة في كل تفاصيلها ودقائقها ، فصور حياة الناس و حركاتهم في الأسواق ، والمكتبات ، والمدارس والمساجد ، وصور الصحراء ، والمدن ، والبيوت والقصور ، والسفن والبحار والفرسان وقوافل الإبل ، كما أتاح لنا الواسطى الوصول إلى مناطق محظورة مثل مخادع النساء .

ج- تصوير العناصر المعمارية:

استطاع هذا المصور من خلال لوحاته التعبير عن الطرز المعمارية المنقرضة ، بقصورها ، وبيوتها ، ومساجدها ، ومرافقها المختلفة ونقل صورة حية لتلك العناصر المعمارية من الخارج ومن الداخل ، أيضاً حيث تسلل بالمشاهد إلى داخل هذه الدور حيث الطابع المعماري الزخرفي الإسلامي .

د- تصوير الحياة الدينية:

استطاع الواسطى أن يصور بصدق ، كثيراً من العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة ، حيث تمكن بحس الناقد البصير وريشة المصور الواعي

، أن يتناول في سخرية لاذعة عيوب مجتمعه ومهازله ، وبصفة خاصة ، المحافل الدينية ، وسلوك خطباء المساجد ، ورجال الدين .

هـ - تصوير الحياة القضائية :

لقد برع هذا الفنان في تصوير مجالس القضاء وما يدور فيها ، وعبر عن الانفعالات ، والحالات النفسية ، والعواطف الإنسانية ، التي تجعل من النماذج البشرية صورة حية وخاصة في ساحات القضاء ، فصور الحكام والولاة ، والقضاة وتصرفاتهم التي اتسمت في هذا العصر بالجور والظلم وفساد الأخلاق .

ولقد تغلغلت ريشة الواسطى في كل مناحي الحياة العراقية وخاصة إلى قصور الأمراء والأثرياء ليصور لنا بنفس متبرمة وفي أسى عميق - مظاهر الأبهة والترف داخل هذه القصور مبيناً التناقض البين والفارق الكبير بين حياة هؤلاء المترفين في قصورهم ، وبين حياة بسطاء الناس وعامتهم في خيامهم .

لقد صور لنا كل هذه الحياة الاجتماعية بما فيها من سلبيات وإيجابيات ، لا ليحاكي الواقع وينقله ، أو لمجرد تسجيله بل كانت له أفكاره وفلسفته ، فأراد أن يضيف إلى هذا الواقع انطباعاته الخاصة ، ورؤيته الذاتية ، ووجهة نظرة تجاه هذا المجتمع ورغبته في الإصلاح .

كما أنه لم ينسى الواسطى دور المرأة في المجتمع العراقي ، فرسمها في صور عديدة ، وهي تغزل الصوف ، أو تشكو زوجها في ساحات القضاء أو تستجدي في ساحات المساجد ، أو في لحظات الولادة ، لقد صورها في أشكال مختلفة ، وملابس متنوعة حسب مكانتها الاجتماعية إيماناً منه بدورها في المجتمع في ذلك الوقت .

الفصل الثالث

البناء الشكلي والمضمون الأدبي في المنمنمة الإسلامية

تمهيد

- أولا : تعريف المنمنمات الإسلامية
- ثانيا : فلسفة المنمنمات الإسلامية
- ثالثاً : الشخصية العربية في المنمنمات الإسلامية
- رابعاً : تطور المنمنمة الإسلامية على يد الواسطى
- خامساً : الدراسة التحليلية للنماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية
- سادساً : استخلاص السمات التشكيلية والتعبيرية للمنمنمات الإسلامية

تمهيد :

تناولت الدراسة في فصلها السابق أهم الإسهامات التي ساهمت بها فنون الحضارات السابقة (الفن الساساني والبيزنطي) في كونهما من المصادر الفنية الهامة التي ساعدت على نشأة الفن الإسلامي ، والتي أقبل عليها المصور العربي ، بدافع من إيمانه المطلق بعقيدته الوحدانية ، وانطلاقا من التوجهات الفكرية والفلسفية للدين الجديد (الإسلامي) وقد أشار الفصل السابق إلى المدرسة العربية ، والتي كان ظهورها من النتائج الطبيعية للتطور الفني بمراحله المختلفة ، وأيضاً المحاولة الجادة من الفنان العربي لاستبدال القيم والمفاهيم الموروثة من الفنون السابقة ، بأخرى تساير الفكر والفلسفة الإسلامية ، فتميزت تلك المدرسة العربية بأسلوب مغاير للمدارس الفنية – الأخرى (كالمدرسة الإيرانية ، والمدرسة الهندية المغولية ، والمدرسة التركية العثمانية) .

كما تناول الفصل السابق أيضاً لأسلوب مدرسة بغداد في التصوير باعتبارها مركزاً ثقافياً وفنياً هاماً ، تابعاً للمدرسة العربية ، وذلك في عدد من النقاط المحددة ، والتي يتضح من خلالها أهم الخصائص الفنية ، والعناصر التشكيلية لهذه المدرسة العراقية . وأيضاً تعرض الفصل السابق إلى الإشارة للمصور العربي يحيى الواسطي نشأته ، والموضوعات التي تناولها باعتباره أحد أهم مصوري مدرسة بغداد في التصوير لاختلاف أسلوبه وتميزه عن فناني تلك المدرسة .

وتناول الفصل السابق أيضاً لمقامات الحريري الأدبية ، تعريفها ، ونشأتها ، كما تصدى أيضاً للمنمنمات الإسلامية ، تعريفها وأثرها على بعض مصوري الغرب .

أما الفصل الحالي فسوف يتناول بعض نماذج فن التصوير في العصر الأموي والعصر العباسي ومن ثم التركيز على مدرسة بغداد ، مع عرض ودراسة وتحليل بعض النماذج المختارة والمصورة من تلك العصور الإسلامية الأولى .

كما يتناول هذا الفصل أيضاً إلى المنمنمات الإسلامية وفلسفتها ، وأسباب ظهورها ، ومراحل تطورها حتى وصلت إلى قمة ازدهارها في فن المخطوطات العربية والأجنبية العلمية والأدبية المؤلفة والمترجمة على حد سواء ، وإسهامات الفنان العربي في تزينها ، وتذويقها ، وتحليتها بالصور والنقوش ، حتى ينتهى الوصول إلى السمات التشكيلية للمنمنمات الإسلامية ، ثم يتعرض هذا الفصل لأهم مخطوطة عربية إسلامية من خلال مقامات الحريري والتي كتبها ونسخها بخط يده المصور يحيى الواسطى والمحفوظة (بدار الكتب القومية بباريس) .

ثم يختتم هذا الفصل باستخلاص العناصر التشكيلية والجمالية لفن الواسطى بعد دراسة وتحليل بعض أعماله والتي اختيارها من قبل الكاتب ، بهدف الوصول إلى لغته التشكيلية وخصوصيته المتفردة في فن المنمنمات الإسلامية .

أولاً : تعريف المنمنمات الإسلامية

تعني كلمة المنمنمة في المعجم الوجيز الشئ المزخرف والمزركش ، ونمنم الشئ أئ زركشة وزخرفه ، والمنمنمة تعني الخطوط المتقاربة القصيرة .

ويقوم فن المنمنمات الإسلامية على أساس البنية التصغيرية في نسب العناصر المرسومة ، حيث تتناسب مع مساحة صفحة الكتاب ، ولهذه الصورة بعدين فقـــط هما الطول والعرض مع غياب البعد الثالث الحقيقي وهوالعمق وفق قواعد المنظور .

وقد صور فنان المنمنمات العمارة ، والطبيعة ، والإنسان والنبات والحيوان الحفلات ، والمآتم ، والغناء ، وأنماط العمل ، والعادات ، والتقاليد والطقوس وقد أعطت هذه المفردات التشكيلية ، صورة حية وواقعية عن الحياة في العصور الإسلامية الأولى ، كما أنها أعطت منـــاخاً ، جماليـــاً شرقـــياً مكثفـــاً بإيماءاته ومكتنزاً بالتواقـــع والحـــلم معاً .

كما أنتشر هذا الفن لدى النخبة والأثرياء في البلاطات ، فلم يكن فناً شعبياً ، نظراً لكون المنمنمـــة ترسم في مخطوط ، فارتفع ثمنها ، لذلك لم يقتنيـــها إلا المــلــوك والتجـــار والأثرياء والوزراء .

ثم انتشرت هذه المخطوطات المزينة بالـــصور والمنمنمـــات فـــي الغـــرب منذ القـــرن (السادس عشر الميلادي) اثر الانفتاح علـــى أوروبـــا في البلاطين التركي والإيراني ، فاشـــتراها وجمعهـــا التجـــار والـــسفراء ، والرحالة ، والعلماء والمستشرقون والمبشرون الذين زاروالشرق .

وقد استفاد الغرب من هذه المنمنمات ، وترجموها ودرســوا فنهـــا ، باعتبارها مرجعاً يقدم صورة حية ، ومرآه عاكسة لنمط حضاري في جميـــع نواحي الحياة في البيئة الشرقية .

فبعد أن ظهرت حقيقة الفن الإسلامي ، وراجت صورته التـــي هـــي جوهر إلهام ، وينبوع الفيض ، اغترفت منه فنون معاصرة كثيـــرة ، فتـــأثر

بهذا الفن الشرقي الغني بألوانه ، وزخارفه ، وتنوع موضوعاته ، فمعظم فناني أوروبا منذ عصر النهضة الإيطالية أمثال " بيلليني ، فيرونيز جوتسولى ، بوتشلي " وغيرهم .

ومن أعلام المدرسة الهولندية " رمبرانت ، وروبنس " كذلك معظم فناني عصر الروكوكو الفرنسي والرومانسيين أمثال " ديلاكروا ، جيريكو ، ويكان ، فرمنتان ، شاسريد ، جوستاف مورو " .

لقد سحرت المنمنمات الإسلامية كل المستشرقين من الفنانين الغربيين ، والنقاد على مدار القرنين الماضيين ، وقدمت هذه المنمنمات صورة نمطية للبلاط ، والسلطان ، وعلاقته بالرعية ، وكذلك صور الحياة والبيئة آنذاك .

وبالرغم من مقارنة بعض المستشرقين المنمنمات الإسلامية بالصور الغربية ، وذلك في القرن (التاسع عشر) والتي اعتبروها فناً تنقصه المعرفة بأصول وقواعد المنظور ،إلا أن هذه النظرة وهذا الاعتقاد قد تغيرت في (أواسط القرن العشرين) نتيجة الدراسات العديدة والموضوعية أشارت بالبنان إلى خصوصية هذا الفن وتميز جمالياته دون أدنى مقارنة بالفن الغربي .

وكان من نتائج النظرة الحديثة للمنمنمات الإسلامية أن حدث تحول كبير فرضه الشرق برومانسياته على هؤلاء الفنانين في ذلك الوقت أمثال ماتيس ،بول كلي ، وبيكاسو ، كما حظوا بالاهتمام البالغ من النقاد الذين وضعوهم في مصاف العباقرة .

ومن هنا التقى عالمين مختلفين ، وفنـين مختلفـين ، فتقابلـت روح العقيدة الإسلامية ، مع ماديات الحياة الغربيـة وكـان مـن نتـائج المـزج الحضاري بروحانياته ومادياته ، هذا الفن العبقري البارع متمثلاً في إبداعات معظم الفنانين الغربيين .

ورغم اختلاف روح الفن الغربي ، وروح الفـن الإسـلامي إلا أن التقائهما لم يؤثر في الخصائص الثابتة لكل مـن هـذين الفنـين ، فالـفن الغـربي يقوم على العـقل ، والسببيـة والواقع المادي المحسوس أما الفـن الإسلامي فيقوم على العقيدة ، والجوهر ، والخيال ، وعالم الروح . فـصورة الإله عند العرب لا تصور ولا تشبه ، فهو الذي يبعث في الـنفس الـسكون والطمأنينة .

إننا نجد عمالقة الفن في كل أرجاء العالم الغربي ممن أنشئوا مدارس الفن ، وخلقوا تيارات جديدة وأساليب فنية مبتكرة قد تأثروا في الأصل بـالفن الإسلامي ، لأنهم حملوا في

أعماقهم سحر وسر الشرق معاً ، وهؤلاء الفنانين هم الذين اسـتمدوا تقاليد الفن الإسلامي الروحية ، ومن تراثه العريق ، مما جعل من إبـداعاتهم الفن المثالي الرائع الذي يبهرنا اليوم في حين كانوا العرب يفتخـرون بـذلك وهم في موقف المشاهد .

ثانياً : فلسفة المنمنمات الإسلامية

بعد التطور الكبير الذي طرأ على الخلافة العباسية في النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي ، اتجه الذهن العربي إلى بعض الأفكار الجديدة ، كاتخاذ المهن الحرة أسلوب للحياة الاجتماعية ، حيـث ظهـرت طبقـة لهـا

أهميتها وخصوصيتها وهي طبقة التجار والصناع ، حتى أصبحوا يمثلون الطبقة الوسطى في كثير من المراكز المدنية في مختلف العالم الإسلامي ، كما ازدهرت الفنون التطبيقية الأخرى ، واتسع نطاق التجارة ، وحدثت نهضة علمية واسعة في جميع المجالات الأدبية والفنية حتى أصبح المجتمع الإسلامي مجتمعاً عالمياً .

ولظهور طبقة التجار أهمية كبيرة ، حيث الوفرة المالية والنفوذ الكبير في البلاط العباسي ، وكان من الطبيعي أن تختلف نظرة هذه الطبقة للفنون بصفة عامة عن نظرة الحكام ، التي تتسم بإظهار القوة ، وتمجيد الأعمال والانتصارات عن طريق الفن ، أما نظرة التجار فهي نظرة مادية للفن ، فهي قاصرة على الاهتمام بواقع الحياة وتفضيل العمل والحركة ، ووصف الأحداث الجارية ، فظهر شكل جديد من أشكال التصوير متمثلاً في الصور التوضيحية المصاحبة للكتب (المنمنمات الإسلامية في المخطوطات) والتي يبدأ تاريخها في النصف الأول من القرن (13م) .

ازدهار فن الكتاب من خلال المنمنمات الإسلامية :

كان الأدباء والشعراء يتخذون من الحيوانات مادة لموضوعاتهم وبخاصة الخيول والإبل ، والتي كشفت عن براعة الفنان المسلم في تصوير هذه الحيوانات .

وقد ظهرت العديد من المؤلفات العربية والمترجمة ، والتي تتحدث عن الحيوانات بأشكال متعددة ، ويعتبر كتاب (كليلة ودمنة) من أشهر هذه المؤلفات الأدبية والمترجمة والمصحوبة بالصور والزخارف والكتاب في الأصل مجموعة من الحكم والنصائح في صياغات مستترة ، موجهة إلى الملوك والحكام بصفة خاصة ، وتعد هذه المخطوطة (كليلة ودمنة)

من المخطوطات القديمة والمترجمة من الهندية إلى الفارسية ثم إلى العربيـــة على يد " ابن المقفع " الذي توفي عام (750م) وأبطال هـــذه المخطوطـــة أثنين من الحيوانات(بنات آوى) وهي حكايات ألفها الحكيم الهندي " بيـــدبا " ، وتحتوي النسخة المترجمة على منمنمات مصورة ذات طابع ساساني كـــان متبعاً في البلاط العباسي .

ولعل أقدم مخطوطة لهذا الكتاب كتبت فـــي ســـوريا فـــي حـــوالي (1200م –1220م) محفوظة بالمكتبة الوطنية ببـــاريس ، أمـــا رســـومها فتحتفظ ببعض التقاليد الشكلية المحملة بالأسلوب الساساني فهى مرتبة بطريقة بسيطة ، وبشكل متزن ، حيث تمثل هذه المنمنمات الحيوانات وهي في حركة عنيفة تارة وهادئة تارة أخرى ، كما تتسم بزهاء ألوانها ، وتظهر الانفعـــالات بشكل طبيعي مبسط .

ومن كتاب (كليلة ودمنة) يوضح المثال التالي بعض القيم الفنية في العناصر الزخرفية وأيضاً يبين مقدرة الفنان المصور على إظهـــار موهبـــة الكلام من خلال الرسوم في لـــوحة الغربان (صورة رقم 7) .

♦النموذج الأول (صورة رقم 7)

التحفة : لوحة ملك الغربان

التاريخ : (1200-1220م) سوريا

المصدر : ريتشارد ايتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ص 62

المكان : المكتبة الوطنية بباريس

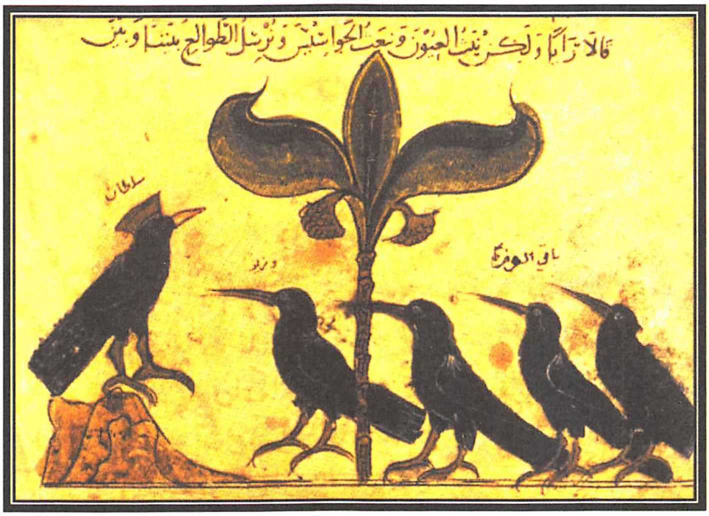
المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : ملك الغربان وعلى رأسه تاج يجتمع مع وزرائه

الوصف : تمثل هذه اللوحة من كتاب (كليلة ودمنة) ملك الغربان في مجلسه الاستشاري مع وزرائه ومستشاريه ويظهر ملك الغربان وهو على قمة صخرية وعلى رأسه تاج الملك ، وفي مقدمة الوزراء الوزير المقرب ، ويتضح ذلك من خلال الكتابة المصاحبة للرسم .

وقد قام المصور بعمل اتزان في اللوحة بواسطة الشجرة التي قسمت اللوحة إلى قسمين متساويين قسم يجمع الوزراء والأخر يجمع الملك والوزير المقرب . كما رسم خط الأرض ليحمل العناصر ، وهو تقليد متبع في المدرسة العربية .

أما الشجرة فتأخذ شكل زخرفي مأخوذ عن التقاليد الفنية الساسانية : كما يغلب على اللوحة صفة الهدوء والسكينة من قبل الوزراء الذين وقفوا في حالة انتباه وتركيز مع حديث الملك الذي يبدو عليه الاهتمام والجد في حديثة



صورة (7) (من كتاب كليلة ودمنة) مجلس ملك الغربان من المحتمل أنه من سوريا سنة (1200- 1220م) ، المكتبة الوطنية بباريس .

♦النموذج الثاني (صورة رقم 8)

التحفـــة : حاكم متوج (بدر الدين لؤلؤ)

التاريـــخ : (1219م) شمال العراق

المصدر : ريتشارد اتينجهاوزن ، فن التصوير عند العرب .

المكـــان : اسطنبول

الـــمادة : ألوان على ورق

الشـــكل : حاكم متوج (بدر الدين لؤلؤ)

الوصف : تمثل اللوحة حاكم متوج ، ميزة المصور بحجم اكبـــر عن باقي الشخوص المحيطة به ، أما الشخوص فعددهم ثمانية مـــن الغلمـــان أربعة عن اليمين وأربعة عن اليسار ، بالإضافة إلى امرأتان تمسكان بأوشحة من أعلى اللوحة واحدة عن اليمين والأخرى عن اليـــسار ، وتظهـــر أهميـــة شخصية الحاكم في كونها رسمت في مقدمة المخطوطة ، وقد أهتم المـــصور بشخصية الحاكم من خلال الإتقان الذي ظهر في الملابـــس الزرقـــاء الـــذي يرتديها والمحلاة بالذهب .

واللوحة بصفة عامة تعكس الاعتماد على الأسلوب الإيراني العراقي في تفاصيل الأزياء والشعر والجدائل ، وكلها من أساليب ســـامراء ، والتـــي انقرضت في العصر العباسي المتأخر .



(صورة 8) من كتاب (أبوالفرج الأصفهاني) حاكم متوج شمال العراق (1219م) اسطنبول

ثالثاً : الشخصية العربية في المنمنمات الإسلامية

تمثل رسوم المخطوطات مرحلة من أهم مراحل التصوير العربي من خلال المؤلفات ، والتراجم العلمية والأدبية ، وتمثل مخطوطة عبد الرحمن الصوفي (965م) أسلوبا تصوير معروفاً في القرن التاسع الميلادي حيث تميزت رسومها بالتجسيم لإظهار البعد الثالث ويوضح (صورة رقم 9) رسم صورة البروج بأسلوب تخطيطي للإحاطة بالنقط الحمراء التي تبين برج العذراء ، وهذه المخطوطة تمثل اهتمامات الخلفاء الفلكية ، ورسوم هذه المخطوطة تعد تحولاً إسلامياً في الشخصية العربية عند الأصول الكلاسيكية البيزنطية ، حيث كان من أهم هذا التحول ما يلي :

- استبعاد الصور الشاعرية في الأحداث الدرامية لتحل محلها القيم العلمية .
- المسحة الشرقية التي تحلت بها العناصر الآدمية .
- الاعتماد على الأسلوب الإيراني والساساني .
- وضع العمائم التي تحلت بها رؤوس الرجال .
- إتباع الأسلوب التخطيطي في الرسوم التوضيحية .
- استبعاد الرسوم الآدمية وخاصة الأجساد العارية .



(صورة 9) من كتاب (صور الكواكب الثابتة) للصوفي . برج العذراء

(1009م) (400هـ) مكتبة بودليان . اكسفورد

ومما سبق يتضح مدى المزج المتقن في الرسوم ، وإعادة صياغة الأشكال الكلاسيكية ، والتقاليد الساسانية في رسوم متقنة ، وهكذا استطاع الفنان العربي في ذلك الوقت أن يجعل لنفسه شخصية فنية عربية ، وأسلوباً مميزاً يجب أن نعتبره فيما بعد من الصفات المميزة للمدرسة العربية العباسية .

وفيما يلي يتعرض الكاتب إلى المنمنمات الإسلامية المصورة من خلال المخطوطات العربية والمترجمة من حيث فلسفتها ونشأتها .

رابعاً : تطور المنمنمة الإسلامية على يد الواسطى

يعد الفن (البيزنطي – الساساني – والتأثيرات الهندية الشرقية) من الفنون التي تركت بصمات واضحة على رسوم المخطوطات في أوائل القرن (13م) ، وامتد هذا التأثير أيضاً إلى مخطوطة عربية شهيرة وهي مقامات الحريري وهي مكونه من خمسين مقامة أدبية قام بنسخها ، ورسم صورها العديد من مصوري مدرسة بغداد لم تعرف أسمائهم سوى مخطوطة واحدة (ليحيى بن محمود الواسطى) وتعتبر النسخة الوحيدة التي عُرف اسم منفذها وهي كاملة وغير مشوهة .

ولقد ازدهرت المنمنمات الإسلامية المصورة في المخطوطات ازدهاراً كبيراً وكان ذلك لعدة أسباب يذكر الكاتب منها :

1) طول فترة الحكم لبعض الخلفاء والشخصيات الذين اهتموا بهذا الفن منهم الخليفة (الناصر لدين الله) 1180-1225م .

2) ظهرت طبقة جديدة من التجار والأثرياء الذين أقبلوا على شراء الكتب والتحف نتيجة للوفرة المالية .

3) استمرار الأسلوب الواقعي في تصوير العناصر الحية .

4) ظهور موجة من الفنون الشعبية الدرامية مثل (التمثيليات الشعبية) .

5) ظهور مسرح خيال الظل والذي كان له أثره الواضح في فن المنمنمات الإسلامية .

6) الشهرة الواسعة التي نالتها النصوص الأدبية لمخطوطة مقامات الحريري وإقبال الناس على شرائها .

7) شهرة (أبا زيد السروجي) كبطل شعبي ظهر من خلال المقامات و اشتهر بحيله ، وذكاؤه ، في التغلب على مصاعب الحياة .

في الصفحات التالية يتصدى البحث بالدراسة والتحليل لعشرة أعمال من مخطوطة الواسطي من بين تسعاً وتسعين منمنمة هي مجموع رسوم المخطوطة التي تتألف من خمسين مقامة ، وذلك باعتبارها نموذجاً ممثلاً للمنمنمات الإسلامية بما يجعلها عينة مناسبة للبحث سواء في مرحلة التحليل النظري أو في مرحلة التنفيذ العملي من خلال تجربة البحث ، وقد تم اختيار هذه الأعمال بمعرفة الكاتب للأسباب التالية :

1) اختيار المنمنمات التي يتضح فيها المضمون التعبيري والدلالة الرمزية لمعاني النص الأدبي .

2) اختيار المنمنمات ذات التكوينات المبتكرة المتميزة بالقوة والرسوخ .

3) اختيار موضوعات غنية بالوحدات الزخرفية العضوية الآدمية منها والحيوانية والنباتية ، وكذلك الوحدات الزخرفية الهندسية .

4) يتم الاختيار من بين موضوعات ذات طابع واقعي في رسم الحيوانات .

5) يتم الاختيار من بين موضوعات يتضح فيها قدرة المصور على التخيل والإبداع .

6) يتم الاختيار من بين موضوعات يعكس فيها بصدق الحياة العراقية بعادتها وتقاليدها في ذلك الوقت .

7) يتم الاختيار من بين موضوعات تتجلي فيها العواطف والانفعالات الإنسانية .

8) يتم الاختيار من بين موضوعات تتسم بالطرافة والجدة والبعد عن النمطية والدخول بالمشاهد لمناطق محظور دخولها كعمليات الولادة

9) يتم الاختيار من بين موضوعات تبين مدى ارتباط العربي بالإبل .

10) يتم الاختيار من بين منمنمات توضح الأساليب الخاصة للفنان مثل طريقة رسم خط الأرض وتسطيح العناصر.

11) يتم الاختيار من موضوعات تبين قدرة المصور على رسم العناصر .

12) اختيار المنمنمات التي يظهر فيها الاستخدام الجمالي للون بعيداً عن الدلالة الطبيعية المباشرة .

13) اختيار المنمنمات التي تعكس أسلوب الفنان الخاص في معالجة عناصر التشكيل وينتج عنها من علاقات خطية و لونية وملمسية .

14) اختيار المنمنمات التي تعكس أسلوب الفنان في صياغة المفردات التشكيلية من عمليات التحوير والتلخيص والتجريد والمبالغة و الحذف ومعالجة الفراغات والمساحات .

وبناءً عليه فإن البحث يتجه خلال الصفحات القادمة إلى إقامة منهج تحليلي يسهم في رصد المحتوى البصري التصميمي والدلالي المعنوي الذي تحتويه تلك المنمنمات الإسلامية التي وقع عليها اختيار الكاتب و أصبحت هي عينة البحث .

خامساً : الدراسة التحليلية للمنمنمات العشر المختارة عينة الدراسة

تعتبر المضامين العقائدية في الحضارة الإسلامية هي فلسفة الفنان العربي في بناء تكويناته الفنية ، واختيار وحداته ورموزه الزخرفية بمعنى أن بناء اللوحة كان يخضع لشقين هما :

1- شق مادي وهوالمحتوى الشكلي
2- شق معنوي وهوالمضمون الأدبي .

هذا بالإضافة إلى أن مجموعة اختيارات الكاتب للوحات الواسطى ذات الدلالة في الدراسة الحالية تنوعت تنوعاً كبيراً حيث يصعب تحليلها في ظل نموذج معين من التحليلات ، بل ستخضع جميعاً لفلسفة الفن الإسلامي وأيضاً لفكر المصور " يحيى الواسطى " وسمات أعماله الجمالية ، وكذلك تحليل المحتوى الدلالي الفلسفي ، والبناء التصميمي لكل لوحة ، ثم يلي ذلك استخلاص العناصر التشكيلية والجمالية وكذلك لغة الواسطى التشكيلية تمهيداً لإيجاد مداخل تجريبية للتصميم وتنفيذ مشغولة فنية معاصرة مستوحاة من التراث الحضاري الإسلامي ، وفيما يلي عرض للدراسة التحليلية للمنمنمات المختارة عينة البحث :

♦ **التحليل الفني للنماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية**

من خلال اطلاع الكاتب على الكثير من المراجع والمؤلفات والأبحاث والرسائل العلمية في مجال الفنون التشكيلية بغرض البحث عن أفضل الأساليب لتحليل الأعمال الفنية تحليلاً جمالياً موضوعياً دقيقاً بعيداً عن

الأحكام الانطباعية أو العامة التي تصف الأعمال الفنية بأوصاف مبهمة غير دقيقة ، يتبين للباحث أن هناك عدة اتجاهات وأساليب مختلفة لنقد وتحليل العمل الفني .. وقد قامت سمية عيسى * في أحد أبحاثها بحصر وتصنيف هذه الأساليب التحليلية ، ولقد قام الكاتب في هذا الصدد باستعارة هذا التصنيف وعرضه وذلك تمهيداً لاختيار أنسب الأساليب التي تتلاءم مع مجال البحث وطبيعته لاستخدامها عند تحليل الكاتب لمجموعة النماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية موضوع الدراسة والتجريب في هذا البحث . وهذه الاتجاهات التحليلية الشائعة هي :

أولاً: اتجاهات قائمة على التحليل الشامل للعمل الفني ككل :

(1) التحليل القائم على التعريف الشمولي للعمل الفني :

ويقوم هذا التحليل على البحث عن صفات ومقومات العمل الفني باعتبار أن الفن هوالصياغة المبتكرة والجميلة والمعبرة ، وعلى هذا الأساس ينظر إلى العمل الفني من حيث وجود ثلاثة جوانب أساسية هى الجانب الابتكاري بما يتضمنه من جدة وأصالة وفرادة ، ثم الجانب الجمالي بما يتضمنه من وحدة وإيقاع واتزان وعلاقات تشكيلية جمالية بين عناصره ثم أخيراً الجانب التعبيري بما يولده من طاقة تعبيرية وشحنة عاطفية وانفعالية في نفس المشاهد .

(2) التحليل القائم على المصفوفة الرباعية :

ويقوم هذا الأسلوب على تحليل المستويات الأربعة التي يقوم عليها العمل الفني وهي : المضمون والموضوع والشكل والأسلوب .

* باحثة بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ج . م . ع .

ويعتني هذا الاتجاه بتحليل محتوى المضمون للعمل الفني مثل المحتوى الاجتماعي والمحتوى النفسي والمحتوى الوجداني والمحتوى الأسطوري والطبيعي والتشخيصي والاصطلاحي .

أما بالنسبة للشكل الفني فيعتمد هذا الاتجاه على محورين أساسين في تحليل القيم الفنية .

(3) التحليل القائم على أساس تصنيف القيمة الفنية :

ويقوم هذا الاتجاه على تصنيف القيم الجمالية التعبيرية والرمزية في العمل الفني من حيث نوع القيمة ومجالها ومضمونها ومعيارها ودلالتها والمفهوم الجمالي للقيمة .

(4) التحليل القائم على معيار قياس جوانب العمل الفني :

ويقوم هذا الاتجاه على النظر إلى التصميم أو العمل الفني من حيث جوانبه الثلاثة الأساسية وهي المصدر ، ووسيلة التعبير ، وعملية التشكيل أو الصياغة الفنية التي يقوم بدورها على ثلاثة محاور هي : ابتكار الرموز والأشكال ، وتنظيم هذه الرموز والأشكال ، ثم أخيراً كيفية وأسلوب الأداء .

(5) التحليل القائم على صراع المتناقضات في العمل الفني :

ولا يقوم هذا الاتجاه على تناول العناصر المكونة للعمل الفني كلاً على حدة ، بل ويقوم على إدراك صراع المتناقضات الناتجة عن صياغة مفردات لغة الشكل الفني ، وذلك على اعتبار أن لكل عمل فني حياة خاصة به تنتج عن الصراع بين العناصر المكونة للشكل الفني .

ثانياً : اتجاهات قائمة على تحليل الشكل الفني للعمل :

(1) تحليل قائم على النظم البنائية للشكل :

ويهتم هذا الأسلوب بالتحليل القائم على الشبكات كأساس هندسي بنائي لتصميم الشكل ، وقد استخدمت الشبكيات المربعة والمتساوية في القياس والمثلثة والشبكات السداسية لتحليل التصميم .

(2) التحليل القائم على النسب الذهبية :

ويتجه هذا الأسلوب إلى الاهتمام بالأسس التي قامت عليها علاقات المفردات ، وعلاقات النسب والتناسب بها وكذلك الخطوط التأسيسية التي يعتمد عليها بناء الأشكال الهندسية والعلاقات الرياضية والحسابية القائمة بين تلك الأشكال مثل النسب الذهبية وعلاقة الأجزاء بعضها ببعض .

(3) التحليل القائم على الخطوط الرأسية والأفقية :

ويقوم هذا الاتجاه على استخلاص العلاقات البينية بين الأشكال والقائمة على المحاور الرأسية والأفقية التي يبنى عليها الأشكال أو التصميم العام .

(4) التحليل القائم على النظم البنائية الحلزونية :

ويقوم هذا الأسلوب على عمليات التكبير والتصغير طبقاً لعلاقات النسب والتناسب في الأساس الرياضي والهندسي لبنية النظام الحلزوني التي تصاغ عليها المفردة

وتستحدث التصميمات الزخرفية بناء عليها وعلى عدد من المتواليات الرياضية .

(5)التحليل القائم على المحتوى الدلالي والأساس البنائي للتصميم :

ويعتني هذا الاتجاه بالتركيز على تحليل التصميم أو العمل الفني على أساس البناء التصميمي والمحتوى الدلالي .

وقد اتجه الكاتب في تحليله للمجموعة المختارة من المنمنمات الإسلامية موضوع البحث إلى إتباع هذا الأسلوب الأخير في التحليل والذي يقوم على تحليل المحتوى الدلالي والأساس البنائي للتصميم ثم التحليل الفني والجمالي للعمل .

الدراسة التحليلية للنماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية

المنمنمة الأولى (صورة رقم 10) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الرابعة

عنوان المنمنمة : الدمياطية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطى

المصدر : ثروت عكاشة : فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، ص 44

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ظهر الورقة (10) ملون

المقاس : (260ملم × 280ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : الحارث بن همام يلتقي مع أبو زيد السروجي وهو في طريقه إلى دمياط .

النص الأدبي :

يحل الحارث دمياط ، وهو في حالة طيبة من الثراء ، ويرافق لفيفاً من الشباب ، يجمع بينهم تشابه الطباع ، وتقارب المشارب والأذواق ، حتى لاحوا كأسنان المشط في الاستواء . فعنّ لهم أن يسمروا الليلة في مكان بعيد عن الزحام خال من الضوضاء . وبعد أن قضوا حاجتهم من اللهو والسمر والحديث ، خيم عليهم الهدوء ولفّهم الصمت والاسترخاء ومالوا إلى

الكرى فتخيّروا مناخاً للنوم فلما حلّها الخليط وهدأ بها الأطيط [حنين الإبل من ثقل الأحمال] والغطيط ، ثم سمع صوت من بعيد صوت رجل يقول لمن معه : كيف حالك يابُنَيّ في مرافقة الناس ؟ فأجابه بأنه يبذل الودّ للأصدقاء ، ويعاملهم بالحسنى ولو لم يكونوا أوفياء ، ليكون في معاشرتهم على أمن واطمئنان ، فقال له : هذا مذهبك في الحياة ، وسبيلك مع الناس ، أما أنا فلا أصادق إلا الوفي ، ولا أغفر الذنب للمسيء ، ولا أقابل الإساءة إلا بالإساءة . قال الحارث : فوعيت ما دار بينهما وأحببت في الصباح أن أعرف حقيقته أمرهما ، وأخذت أبحث عنهما إلى أن لمحت أبا زيد وأبنه سائرين يتحدثان وعليهما ثوبان باليان ، فعلمت أنهما صاحبا الحديث ، فعرّفت أصدقائي بهما وحثهم على برّهما ، فاستجاب الجميع وأجزلوا لهما العطاء . ثم قال لي أبو زيد : إن جسمي قد أتسخ ، أفتأذن لي أن أذهب إلى الحمام لأستحم ، ولم يلبث بعد أن أذنت له أن يسرع الخطا وطلب إلى أبنه أن يلحق به في مكان أسَّر به إليه . ثم انتظرناه إلى آخر النهار فلم يحضر ، ثم لمحت في أحد الرّحال رسالة فضضتها فإذا شعر لأبي زيد يقول فيه إنه رحل ولن يعود ، واعتذر بأنه لا يحب الاستقرار ولا يقرّ له في بلد قرار .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية :

تناول الحريري في النص الأدبي للمقامة ، مشكلة العداء بين الناس في تعاملاتهم فأكد على القيم الدينية السامية وهي العفو عند المقدرة ، وأن يقابل الإنسان السيئة بالحسنة ، وأن يعطي من حرمه ويعفو عن من ظلمه ، ويتعامل مع جيرانه بالحسنى ويعود المريض ويواسي في المصائب ويؤازر في الشدائد ، وكلها قيم رمز إليها الكاتب في النص الأدبي ، وتناولها

المصور من خلال الحوار الذي عبر عنه النص الأدبي ، فأراد بذلك أن يغرسها في نفوس المتلقين .

البناء التصميمي (شكل1) :

- في هذه اللوحة صاغ الفنان عناصر التصميم ومفرداته الشكلية في هيئة عامة تتمثل في التكوين الهرمي . الذي يتمثل في شكل المثلث (أ ب ج) ، مضافاً إليــه محــيط نصف دائرة وهمي يتشكل جهة اليمين عــلى ضــلع المثلــث (أ ب) ، وفي داخل هذا المحيط الدائري تتشكل فروع الشجرة في يمين اللوحة ، وتتشكل بعض فروعها متخذة هيئة أقواس في مسارات منحنية جهة اليسار في حركة إيقاعية متهادية ، يقابلها وترد عليها حركة موجبة أخرى من جهة اليسار إلى جهة اليمين مشكلة بعض الفروع الأخرى من الشجرة مما يسفر في النهاية عن نوع من الاتزان الفني المحسوب والمحبب للعين .
- يبدأ البناء الإنشائي الأساسي للتصميم من جهة اليمين حيث يتشكل المحيط الخارجي لهيئة الشجرة على هيئة قوس كبير يتجه من اليمين إلى اليسار .. ثم يتشكل في الجهة المقابلة قوس كبير آخر ترسم عليه الشجرة اليسرى متخذة مسارها من اتجاه اليسار إلى اتجاه اليمين ، لينغلق التكوين تماماً وتحصر عين المشاهد فيما بين القوسين حيث تتشكل شخوص الرواية ، من عناصر آدمية وحيوانية في وضعيات مختلفة .
- العناصر الآدمية التي تمثل شخصيات القصة مصاغة في اتجاهات قوسية إيهامية تنحني في وضعيات مختلفة تفرضها ملامح الحوار الدائر بين الشخصيات وتصاحبه حركات الأشخاص ما بين القيام والانحناء والجلوس ، وتتأكد هذه الحركات والاتجاهات القوسية في الخط الدائري الذي

تتشكل عليه وضعية الجمل الجالس والمتجه برقبته ورأسه من اليمين إلى اليسار في اتجاه الرجل الذي يقف بجانبه متخذاً انحناءه بجسده تتشكل في هيئة قوس صغير آخر يتجه من اليسار إلى اليمين ليؤكد الحوار الوضعي بينه وبين الجمل في تكوين دائري محكم الإغلاق .

وفي النهاية تتشكل جميع عناصر ومفردات التشكيل الآدمية والنباتية والحيوانية على خط أرضي واحد يمثله قاعدة المثلث (ب ج) .

التحليل الفني والجمالي :

- تتجلى عبقرية المصور هنا في القدرة الفنية الفائقة في تلخيص الشكل الإنساني والحيواني والنباتي إلى أقل عدد ممكن من الخطوط القوية والمعبرة سواء بشكل مباشر أو بشكل إيمائي ويظهر هذا في أشكال الأشخاص الثلاثة بما يرتدونه من أزياء فضفاضة عبر عنها المصور وعن ثناياها وزخارفها بخطوط موجزة بليغة . كذلك الحال في شكل الجمل الراكع أرضاً ، وكذلك في جذع وفروع الشجرة وثمارها ، والأعشاب النباتية في أرضية اللوحة وكذلك في تلخيص هيئة الشجرة بكتلتها الانسيابية وانحناءات خطوطها في أقصى يسار اللوحة .

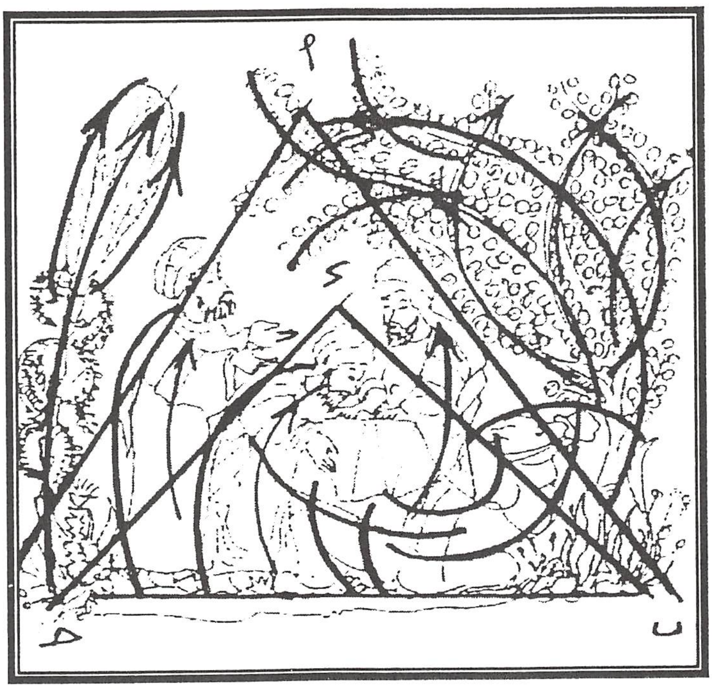
- تزخر اللوحة بالقيم الملمسية الإيهامية التي تتجلى في المعالجة الملمسية ككتلة الثمار على الشجرة في مفردات صغيرة دائرية الشكل تتخللها تلك الأشكال الملمسية الصغيرة باللون الأحمر الذي أجاد الفنان توزيعه وترديده بحساب دقيق في ملابس الأشخاص وهودج الجمـــل في وســـط اللوحـــة ، ثم في الأعشاب والورود في يسار اللوحة ، وكذلك التنويع بنغمة ملمسية مختلفة في ملابس الشخصية حيث الثنيات القوسية والمنحنية ثم

يرددها الفنان بنغمة أخرى ملمسية دائرية الشكل دقيقة الحجم في رداء الرجل الثالث في اليسار.

- قام الفنان بتصنيف عناصره وأشكاله على مستوى منبسط من الأشكال العشبية التي تمثل خط الأرض ليحرص على وضوح هذه العناصر دون أن يغوص بها في العمق الفراغي في اللوحة بالرغم مما نشاهده من بعض التراكب بين الأشخاص والجمل ولكن بما لا يحجب ظهورها ووضوحها لعين المشاهد.

- تتجلى القيم الفنية المختلفة في الإيقاع والاتزان والوحدة حيث تتأكد قيمة الإيقاع في تلك المسارات القوسية للخطوط المنحنية المتجهة في عدة مسارات متمثلة في هيئات الأشخاص والحيوان والأشجار والأعشاب . أما الاتزان فيتحقق بحسن توزيع عناصر التصميم على سطح اللوحة واستقرارها ، في وحدة شاملة وترابط الأشكال بعضها بالبعض ثم ترابطها مع الفراغ المحيط في خلفية اللوحة .

- وأخيراً لم يغفل الفنان التأكيد على القيم المعنوية والتعبيرية والتي تنعكس على وجوه الأشخاص وحركاتهم وإيماءاتهم وإشارات أيديهم ونظراتهم المتبادلة التي تجسد المضمون الأدبي لموضوع المنمنمة ودلالاتها الرمزية بشكل موجز ومعبر تعبيراً بليغاً .



(شكل 1) البناء التصميمي للمنمنمة الأولى



(صورة 10) المنمنمة الأولى

المقامة الرابعة ، (الدمياطية) 1237م-634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطى ، المقاس(260ملم × 280 ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (10) ملون .

قال الحارث : كنت في رحبة مالك بن طوق ، فرأيت في الطريق غلاماً جميلاً وسيماً وقد أمسك به شيخ يدّعى أنه قتل أبنه ، والغلام ينكر معرفته ، واشتد بينهما الخصام ، وكثر الزحام ثم تراضيا أن يذهبا إلى والي البلدة – وكان هذا الوالي منهماً بحب الغلمان ، يغلّب حب البنين على البنات – فلما حضراه ، جدد الشيخ دعواه فسأل الغلام وقال له: ما رأيك في هذه التهمة أيها الفتى ؟ فقال : إنها فرية كذّاب محتال وأفكية أفّاك . فقال الوالي للشيخ : فليشهد لك أثنين من المسلمين ، وإلا عليك بحلف اليمين فقال للوالي : ومن أين لي من يشهد وأنا غريب في هذا البلد ، ولكن ليحلف خصمي ، ثم التفت إلى الغلام وقال : احلف وقل : والذين زين رأسي بالشعر الأسود ، وحلاني بالعيون الجميلة والخدود الملتهبة إني ما قتلت أبنك .. والإفرمى الله عينيّ بالعمش وخدي بالنمش وشعري بالشيب ونور وجهي بالظلام . فقال الغلام : والله لا أحلف بهذه الطريقة ، وإن وقعت عليَّ ألف مصيبة . وتمسّك الشيخ بالحلف وتمسّك الغلام بالامتناع واشتد بينهما النزاع . والغلام في ضمن تأبيه يخلب الوالي بتلويه ويطمعه في أن يلبّيه ، وفي أثناء ذلك تعلق الوالي بالغلام ، وحدثته نفسه أن يستخلصه من هذا الشيخ فقال له : هل لك أن أعطيك مائة دينار ، وأتحمّل منها شيئاً ويدفع الجالسون معي شيئاً ؟ فقال الشيخ لا بأس ولكن على شرط .. فقال الوالي خذ هذه الخمسين وغداً تأخذ الخمسين الأخرى ، وما شرطك ؟ قال ألازم الفتى هذا المساء ، وآخذ ما بقى في الصباح ، فقال الوالي لك ذلك ، فقال الحارث : فلما رأيت هذه القصة علمت أنها قصة سروجية بطلها أبو زيد ، فاقتربت منه وقلت : من هذا الفتى يا أبا زيد ؟ قال : هو في الحقيقة ابني ، وهو في كسب المال فخَي . فقضيت معه الليل في سمر ، إلى أن أصبح الصباح وأذن المؤذن حيّ على الفلاح ،

وإذا أبو زيد وأبنه يركبان ظهر الطريق ، ويشعل الغلام في قلب الوالي عذاب الحريق.

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

تناول النص الأدبي في هذه المنمنمة بعض الأمراض الاجتماعية والدينية المتفشية بين الناس في ذلك الوقت ومنها حب الغلمان وتفضيلهم على الإناث ، وهذا المرض الاجتماعي قد نهى عنه الإسلام فهو من المحرمات والكبائر ، فصور الفنان أبا زيد السروجي وهو يغري الحاكم المتعالي الدنيء والمعروف بحبه وشراهته للغلمان ، ولكي يتم هذا الإغراء لبس الغلام أبهى الملابس التي تظهره في أجمل صورة ، حتى يستطيع أبو زيد الحصول على المال من الحاكم ، وبهذا أصبحت المنمنمة ليست صورة في مخطوطة بل هي فضح لهؤلاء الحكام الذين يتصفون بهذه الصفة الرذيلة بما تحمله من انفعالات إنسانية وإشارات ونظرات .

البناء التصميمي (شكل2)

يقوم البناء التصميمي للوحة على مجموعة من المحاور الخطية المستقيمة التي تتخذ مساراتها المتوازية والمتلاقية لتكون مجموعة من المثلثات المختلفة الزوايا والأوضاع ، والتي تتجاور وتتقاطع لتشكل داخلها المفردات والعناصر الآدمية والجمادية التي يتألف منها الموضوع ، ولتتشكل أيضاً على مساراتها ومحاورها خطوط الهيئات الخارجية لهذه العناصر .

تتشكل المنصة الرئيسية في يمين اللوحة بين الخطين شبه المتوازيين ل م ، د هـ ، وداخل المثلث الرئيسي الكبير (أ ب ج) في يمين اللوحة رسم الفنان الشخصية الرئيسية للحاكم أو الأمير في تكوين هرمي رصين راسخ .

ويتشكل الرجل والصبي في اليسار على محاور المثلثين (ن ش هـ) ، (عَ ، و) ويربط بين أنظار الشخوص الثلاثة ورؤوسهم الخط (ل ز) الذي هو في نفس الوقت أحد أضلاع المثلث الأكبر (ز ل م) ، كما تمثل المحاور الخطية المائلة (ل م ، د هـ ، س ص ، ع) و خط نهاية المنصة من اليمين ، والصولجان في منتصف اللوحة ، وخطي ظهر الوالد والصبي في يسار اللوحة ، وتجمع بناء المنصة من أسفل وأرجل الشخصية خط واحد في أسفل اللوحة وهو خط الأرض الذي يستقر عليه التكوين .

وفي خلال هذا التكوين الأساسي من المحاور الخطية المستقيمة المائلة والمتوازية والمتقاطعة ، تتقاطع بعض الأقواس في مسارات واتجاهات مختلفة لتتشكل عليها تفاصيل الهيئات البشرية والثياب والأيدي والأرجل .

التحليل الفني والجمالي

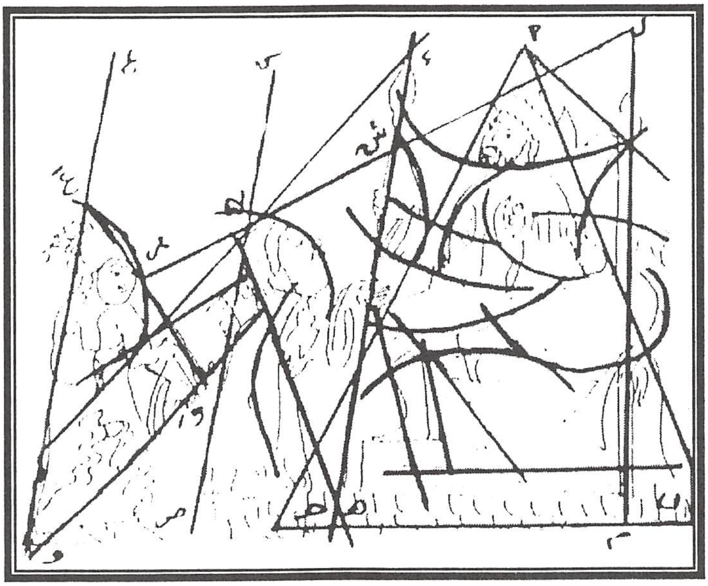
تتأكد في هذه اللوحة عبقرية الفنان المصور الإسلامي في البلاغة التعبيرية عن مضمون الحدث ، حيث تبدو نظرة النهم في عيني الحاكم وحديثه بصفة آمره إلى الشيخ للخضوع لتلبية رغبته في ولده الحدث .

وتبدو نظرة الاستعطاف والرجاء والاسترحام في عيون الشيخ الضعيف الذي يخاطب الأمير في توسل ورجاء ، فارداً يده اليسرى نحو الأمير بينما تمتد يده اليمنى إلى الخلف ممسكة بذراع الصبي المغلوب على أمره بنظرة وادعة مستسلمة وكأنه شاة مأخوذة عنوة لذبحها .

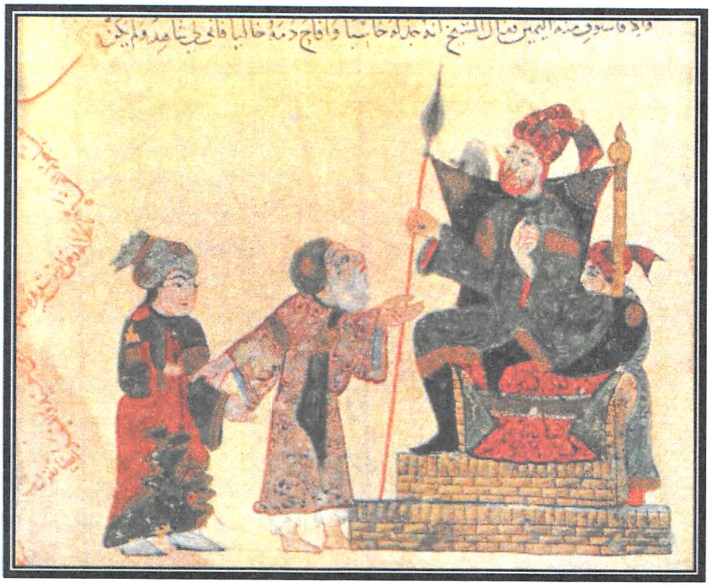
تتحقق القيم الجمالية في اللوحة حيث الوحدة الفنية التي تشملها وذلك بترابط عناصرها وترابط محاورها الوهمية في علاقات التوازي والتقاطع والتشابك ، كما تتأكد القيمة الإيقاعية بترديد اتجاهات الخطوط ومساراتها المستقيمة مرات والمنحنية مرات أخرى ، في تحركات موجية ديناميكية متهادية أحياناً وفي استقامة ساكنة وراسخة أحياناً أخرى .

أما الاتزان فيبدو جلياً في إحكام توزيع عناصر التصميم من أشكال وألوان وملامس والغامق والفاتح كما تبدو في اللوحة استخدام شبه المنظور والحجم في رسم المقصورة والحاكم والأشخاص بأزيائهم ذات الثنيات والكسرات بالرغم من ظاهرة تصنيف العناصر من أسفل اللوحة على خط أرضي واحد . وقد قام الفنان بكل ذلك ، بما هو مشهور به من ميل إلى تلخيص الأشكال وإيجازها في أقل عدد من الخطوط المعبرة والقوية .

أما القيم الملمسية فتتجلى في اللوحة انطلاقاً بما يتميز به الفنان الإسلامي من ميله إلى المعالجة التشكيلية والجمالية لكل فراغ ومساحة في اللوحة ، ونرى ذلك في زخارف ثياب الأشخاص التي عالجها الفنان في كل مرة بشكل مختلف ما بين الإطارات والشرائط الزخرفية ، وبين الخطوط اللينة والأقواس الإيقاعية القصيرة وبين الأشكال البنائية الأرابيسكية وبين التقسيمات الهندسية .



(شكل2) البناء التصميمي للمنمنمة الثانية



(صوره 11) المنمنمة الثانية

المقامة العاشرة ، (الرحبيه) 1237م – 634 هـ (بغداد)

يحيى محمود الواسطي ، المقاس (194ملم × 220ملم) ، المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (26) ملون .

المنمنمة الثالثة (صورة رقم 12) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : السابعة عشر

عنوان المنمنمة : القهقرية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطي

المصدر : ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، ص 77

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ظهر الورقة (46) ملون

المقاس : (260ملم × 240ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : أبو زيد السروجي يتوسط مجموعة من الناس خطيباً ومحدثاً .

النص الأدبي :

قال الحارث : شاهدت في بعض أسفاري فتية سماحاً ، وهم في نقاش وجدال ، فأعجبني نقاشهم ورغبني في الالتحاق بهم ، وكان في وسطهم شيخ قد أنحلته الهموم ، وفعلت فعلها فيه السنون إلا أنه كان يبدى العجب العجاب من حسن حوار وفصاحة لسان ، فتعلّقت به ورغبت في الاتصال به ، ثم قام وسط الجماعة وألقى عليهم لغزاً حيرهم وأدهشهم ، وكلّهم عجز عن حلّه وجوابه وقال : أتعرفون رسالة أرضها سماؤها وصبحها مساؤها نُسجت

متوالين وتجلّت في لونين وصلّت إلى جهتين وبدت ذات وجهين ، إن بزغت من مشرقها فناهيك برونقها ، وإن طلعت من مغربها فيا لعجبها . وإذا القوم كأنهم رمُوا بالصُمات أو حُقّت عليهم كلمة الإنصات فما نبس منهم إنسان ولا فاه لأحدهم لسان . فحين رآهم بُكْما كالأنعام وصموتاً كالأصنام ، نظر إليهم وقال لهم : قد أجّلتُكم شهراً إن استطعتم له جوابا ، فقالوا : بالله لتخبرنا بحلّه اليوم ، فإننا لا نستطيع ولو أمهلتنا مائة يوم ، فصرح بالحل : الإنسان صنيعه الإحسان ، وتتبع العثرات يدحض المودّات ، وخلوص النية خلاصة العطيّة ، وزينة الرعاة مقت السعاه . وجزاء المدائح بث المنائح ، وتناسى الحقوق ينشئ العقوق ، ورأس الرياسة تهذّب السياسة ، ومع اللجاجة تلغي الحاجة ، وعند الأوجال (الفتن) تتفاضل الرجال ، واختيار الإخوان بتخفيف الأحزان وامتحان العقلاء بمقارنة الجهلاء . وقبح الجفاء ينافي الوفاء ، وجوهر الأحرار عند الإسرار ... إلى أن قال : هذه مائة لفظة تحتوي على أدب وعظة فمن ساقها هذا المساق فلا مراء ولا شقاق ، وعند ذلك ذهل الجميع . قال الحارث : ثم تعلّق كل منا بذيله . وقطع له قطعة من ماله ، وهو يقبل منهم واحداً بعد واحد ، إلى أن تقدمت إليه بما قدرت عليه فقال لي : والله لا آخذ من تلميذي شيئاً ، ولا أقبل من صاحبي عطاء ،فقلت له على البديهة إنك لأبو زيد وإن بدا على يديك النحول وعلى وجهك الذبول ، فقال : أنا أبو زيد ، سل الزمان عليّ سيفه ، وصوّب إليّ في كل يوم نباله .. ثم انعطف موليا بعد أن تعلق الجميع بشخصه ، ودخلت قلوبهم الحسرة لفراقه .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

حينما أقبل السروجي على هذا الجمع من الناس كانت تبدو عليه علامات الفقـــر والحاجة فلم ينتبهوا له ولم يعيروه بالاً ولكنه حين توسطهم

ووقف فيهم خطيبا ومحدثاً بهرهم بحلو الحديث ، وعذب الحكايات والأحاجي فجعلهم وكأن على رؤوسهم الطير فأعجبوا به إعجاباً شديداً فأجزلوا له العطاء والهدايا ، وأراد النص الأدبي أن يعظ المتلقي من خلال هذه المنمنمة بأن الناس أنواع منهم من يعجبك حديثه فلا تهتم لمظهره ومنهم من يعجبك مظهره ولكنك لا تعيره اهتماما لسوء حديثه ، وبالتالي تناول المصور هذه المقامة وعبر عن ذلك وبينه في العلامات البادية على وجوه الناس ونظرات الإعجاب والإيماءات والإشارات .

البناء التصميمي (شكل رقم 3)

يقوم البناء التصميمي في هذه اللوحة على أساس مجموعة من المحاور الدائرية التي تتخذ هيئات دوائر كاملة حيناً وأقواس من دوائر حيناً آخر .

المحور الرئيسي في البناء هنا هو ذلك القوس الأكبر (أ ب) الذي يشمل عرض اللوحة بالكامل مقسماً إياها إلى جزأين سفلى وعلوى بنسبة المستطيل الذهبي تقريباً ، ويمثل هذا القوس الخط الوهمي الذي تنتهي عند حدوده رؤوس الأشخاص الجالسين في مقدمة اللوحة حيث تتشكل وضعياتهم وحركاتهم وهيئاتهم على حدود محاور وهمية تتمثل في عدد من الأقواس مختلفة الأحوال والاتجاهات ثم يتربع جميع الأشخاص على خط واحد هو خط الأرض الذي يمثل قاعدة الأساس والارتكـــاز لهذا التصميم الراســـخ المتـــزن .

وفي النصف العلوي من الصورة تتشكل الشخصية الرئيسية في القصة حيث رأس الرجل بؤرة الصورة متمثلة في تلك الدائرة الصغيرة التي تتوســـط مركـــز الصـــورة .

يحيط بهذه الدائرة المركزية مجموعة من الدوائر المتدرجة في قطرها من الأكبر إلى الأكبر في اتجاه خارج الصورة منتهية بالقوسين (د ج ، هـ و) وعلى هذه المحاور الدائرية تتشكل الشجرتان الرئيسيتان اللتان تحتلان جانبي الصورة على اليمين واليسار . كما تتشكل فروع وغصون الشجرتين على مسارات عدد من الأقواس الصغيرة المتقاطعة في شتى الاتجاهات .

التحليل الفني والجمالي

يساعد البناء التصميمي في اللوحة على تأكيد وبلورة المضمون التعبيري حيث يستوي جميع الجالسين على الأرض وتتقارب رؤوسهم في وضعيات مختلفة وإيماءات وحركات تعكس انهماكهم في الحوار المشترك والجدل المثير بينهم ، وتتعدد نظراتهم وحركات أعينهم ورؤوسهم ما بين الدهشة والاستغراب والإنصات والجدال بينما يشاركهم الحوار الشخص الواقف والذي يتوسط الصورة وكأنما يزف إليهم خبراً جديداً.

وهذا الاختلاف في وضعيات الرؤوس واتجاهاتهما كأنما قصد الفنان به أن يقطع رتابة تكرار الأشخاص في جلستهم واستواء رؤوسهم بخط وهمي واحد .

يتمثل الاتزان هنا في هذه الكتلة البشرية الملتحمة التي تحتل مستطيلاً أفقياً ليستقر على خط الأرض ثم يقطعه ليؤكد رسوخ الشجرتان الرأسيتان والشخص الواقف لتعمل جميعاً على تكامل التكوين واتزانه ، وترابط مكوناته في الوحدة النهائية للوحة ككل .

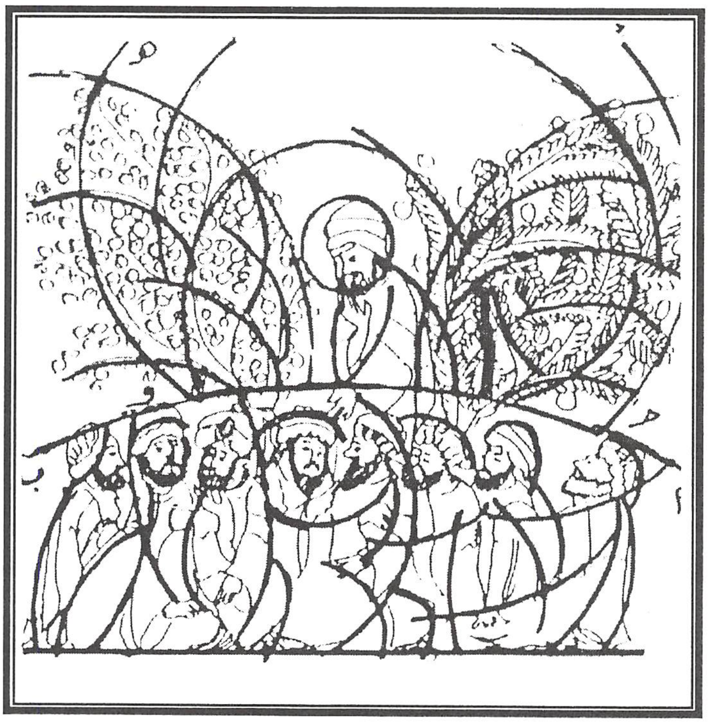
أما الإيقاع فيتأكد في ترديد الخطوط المنحنية والأقواس وحبات الثمار وأوراق الأشجار وخطوط هيئات الأشخاص وثنيات كل ذلك في تنغيمات إيقاعية بديعة .

كما تتجلى دقة المصور وصبره الطويل في المعالجة الزخرفية والملمسية لأوراق الأشجار وثمارها بشكل متجدد ومتنوع في كل من الشجرتين .

تتأكد ظاهرة الإيجاز والتلخيص عند الفنان في استخدام عدد محدد من الألوان والدرجات اللونية ولكن في انسجام وتوافق كبير وفي حسن توزيع لهذه الألوان وما ينتج عنها من حسن توزيع للغامق والفاتح بشكل إيقاعي ومـــتزن في نفس الوقت .

ومن جهة أخرى تتأكد هذه الصفة في تلخيص الأشكال والهيئات في أبسط صورة معبرة وفي موجزات شكلية بليغة وبأقل عدد من الخطوط .

والأسلوب الفني بوجه عام يجمع ما بين الواقعية والتعبيرية والزخرفية .



(شكل 3) البناء التصميمي للمنمنمة الثالثة



(صوره 12) المنمنمة الثالثة

المقامة السابعة عشر (القهقرية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (260ملم × 240ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، ظهر الورقة (46) ملون .

المنمنمة الرابعة (صورة رقم 13) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة عشر

عـنوان الـمنمنمـة : النصيبيّة

تـاريخ الـمنمنمـة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسـم المـصـور : يحيى بن محمود الواسطى

المـصـدر : ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، ص 83

مكـان الـحفـظ : المكتبة الوطنية ،باريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه الورقة (51) ملون

المقـاس : (190ملم × 244ملم)

المـادة : ألوان مائية على ورق

الشـكـل : أبو زيد السروجي يركب ناقته وتظهر عليه علامات الثراء والنعمة والخير.

النص الأدبي :

قال الحارث ، أجدبت العراق عاماً من الأعوام ، وانقطعت الأمطار وجفت الزروع والأثمار ، وكاد يهلك الحرث والنسل ، وتحدث الناس عن بلد اسمها نصيبين ، أرضها خصبة ، وخيرها كثير وأهلها في عيشة راضية ، فأعددت للرحلة إليها جملاً فتياً ، وحملت على عاتقي رمحاً ، وسرت حتى وصلت بعد سفر مضن طويل ، وهناك وجدت الخصب والراحة والمتعة

والجمال ، فعزمت على الإقامة فيها حتى يرجع الخير إلى بلدي والرفاهية إلى موطني ، واتخذت أهلها جيراني وأصحابي ورفقائي وأصحابي .

وما مكثت طويلاً حتى لقيني أبو زيد يجول في أنحاء البلد ينثر فيه كلاماً كالدرر ، يصطاد به الدرهم والدينار فوجدت لقاءه غنيمة ، وصحبتي له كسباً ، وأصبح رفيقي في الغربة ، وصاحبي في النهار وسميري في الليل ، ولكن لم يلبث أن سمعت بمرضه وملازمته فراشة حتى خيف عليه الهلاك . فأخذت بعض الرفاق وذهبنا إلى داره فلقينا أبنه ، وكان صورة منه في طلاقة لسانه وعذوبة منطقه وحلو بيانه ، فقال : إن أبي بخير ، بعد أن كنا أيسنا من حياته ، ثم دخلنا عليه فإذا هو كما قال ابنه سليم صحيح ، فلما هممنا بالقيام دعانا للطعام ، وقدم لنا ما شاء من خبز ولحم وحلوى وفاكهه ، فأكلنا ثم خرجنا ، قال الحارث : فعجبت من مظاهر ثرائه ، بعد أن عهدناه فقيراً معدماً يتسول .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

حين تجدب الأرض ، ويقل المطر وتنقص الخيرات ، ويضيق الحال بالناس وهذا ابتلاء من الله واختبار لهم ، فلابد من البحث والسعي وراء الرزق فإن ضاق الرزق في بلد فنبحث عنه في بلد آخر فإن السماء لا تمطر ذهباً ولا فضة ولقد حثنا القرآن الكريم على هذا في قول الله تعالى فاسعوا في مناكبها كل هذه مضامين فكرية ودلالات رمزيه تضمنها محتوى هذه المقامة التي تناولها المصور بألوانه حيث زين ملابس راكب الناقه وأظهر عليه ملامح الثراء والنعمة .

البناء التصميمي (شكل رقم 4)

يقوم الأساس البنائي في تصميم اللوحة بصفة أساسية على ثلاث محاور المثلث الرئيسي (أ ب ج) الذى يحتل ويتصدر المساحة الكلية للوحة تقريباً حيث يتشكل داخله العنصر الحيواني الوحيد في اللوحة (الجمل) والذي يعتليه الرجل ممسكاً بلجامه بيده اليسرى بينما اليد اليمنى تمسك بعصا طويلة ، كل ذلك في تكوين هرمي رصين ، وتتشكل باقي تفاصيل جسم الجمل ، وجسم الرجل وثيابه وسرج الجمل في مسارات تأخذ محاور وهمية في هيئات أقواس قصيرة وأجزاء من محيطات دوائر كبيرة أهمها القوس (م مَ) ، القوس (د دَ) بالإضافة إلى مجموعة من الخطوط المنحنية ، ويقطع المثلث الكبير بالقرب من قاعدته خطان موجيان يتنوعان ضيقاً واتساعاً ليتشكل بينهما مجموعة النباتات والأعشاب والأزهار في نهاية اللوحة على خط الأرض .

كما يتشكل في قمة الهرم تكويناً هرمياً آخر على محاور المثلث (أ ب جَ) حيث يضم الضلع الأيمن خط ظهر الرجل ويتشكل على المحور الأيسر العصا الطويلة التي يمسك بها الرجل بيمناه .

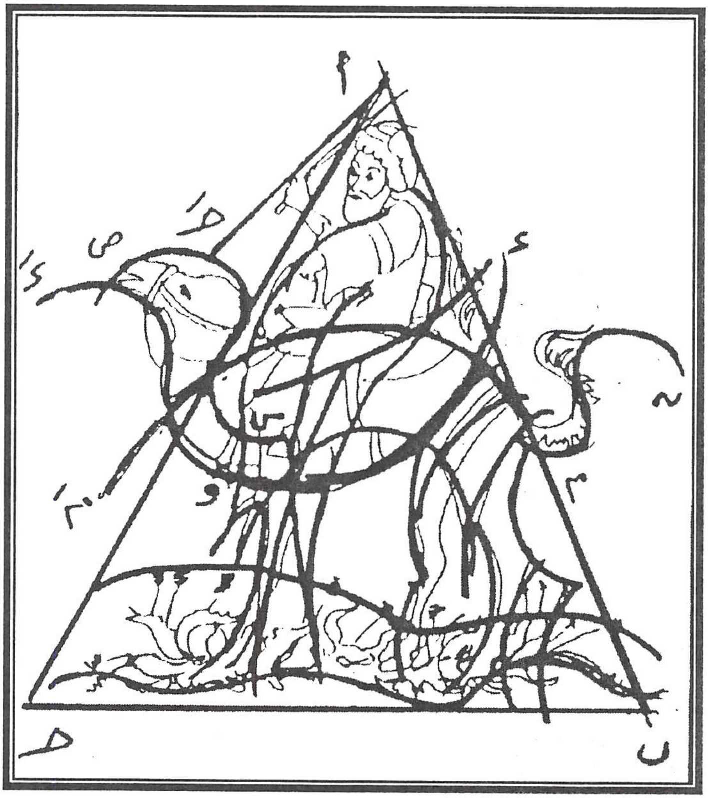
كما يتكرر في هذا البناء استخدام الفنان المصور للأقواس المعقوفة (၅) حيث يظهر ذلك في القوس (ن م) الذي يتشكل الذيل على هيئة ، والقوس (دَ و) الذي يتشكل رقبة الجمل من أسفل على هيئته والقوس (ص س) الذي يتشكل رأس الجمل والخط العلوي للرقبة على هيئته .

التحليل الفني والجمالي

هذه اللوحة لا تحتوي على أي تعدد للعناصر الشكلية كما تعودنا من المصور الإسلامي في ميله الدائم إلى السرد القصصي والسرد الشكلي وازدحام الصـــور بالعناصـــر والكائنات والمخلوقات بشرية كانت أم حيوانية أم نباتية أم جمادات ، حيث تقتصر هذه العناصر في هذه اللوحة على عنصرين فقط هما الرجل وناقته بالإضافة إلى مجموعة الأعشاب والنباتات والزهور أسفل اللوحة ، ولكن المصور هنا كعادته يبني التعبير الشكلي عن عناصره ببلاغة الإيجاز الشكلي والتلخيص الخطي واللوني كذلك .

يعتمد التكوين في هيئته العامة على التكوين الهرمي ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته هنا هو القيمة الإيقاعية المميزة حيث يعتمد رسم الخطوط الخارجية لهيئة الأشكال على الخطوط اللينة المنحنية التي تأخذ العين في مسارات هادئة متهادية وفي حركة موجبة ناعمة ، نلاحظها في الإيقاعات الخطية في الذيل ورقبة الجمل وأرجله وخط ظهره ، كما نلاحظها في الخط الخارجي لجسم الرجل وعمامته وثيابه والشال المتطاير في الهواء والذي رسم الفنان بخطوط غاية في الطراوة والرقة والنعومة .

كما نلاحظ ميل الفنان لمعالجة التفاصيل الدقيقة كما يبدو في ذيل الجمل بالإضافة إلى ما تعودناه من المصور الإسلامي من شغفه بالطبيعة وولعه بصياغة عناصر النباتات والأزهار بأسلوب زخرفي يعتمد على التبسيط والتلخيص والتحوير .



(شكل 4) البناء التصميمي للمنمنمة الرابعة



(صوره 13) المنمنمة الرابعة

المقامة التاسعة عشر (التنصيبية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (190ملم × 244ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (51) ملون .

المنمنمة الخامسة (صورة رقم 14) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الحادية والثلاثون

عنوان المنمنمة : الرملّية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطى

المصدر : ريتشارد إينتجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 94

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (94) ملون

المقاس : (253ملم × 267ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : مجموعة من الناس في موكب استقبال الحجيج

النص الأدبي :

حكى الحارث بن همام ، قال : كنت في شبابي أحب الحركة والسير وأعشق الغربة والسفر ، فكان من نصيبي في بعض الأعوام أن أسافر إلى بلاد الشام ، فسافرت إليها وحللت الرّمله وهي من أحسن بلادها ، ولما استقر بي المقام وجدت بها جمعاً يعدون أنفسهم للسفر إلى مكة لأداء فريضة الحج ، ولم البث أن وجدت نفسي في صحبتهم وطاب لي أن أرافقهم ، ولما وصلنا إلى الجحفة – وهي مدخل الحجاج إلى مكة – أنخنا الرّكاب ، ومكثنا بها

لنستريح ثم نستأنف المسير ، وبينما نحن كذلك إذ طلع علينا رجل من فوق الهضبة ، فوقف ينادي هلمّوا إليّ ، فأقبل الحجاج نحوه من كل مكان ، وجلسوا إليه محملقين وفي كلامه راغبين ، فأخذ يعظ ويبشر وينذر بكلام بليغ طوراً شعراً وطوراً نثراً بقوله : يا معشر الحجاج الناسلين من الفجاج أتعقلون ما تواجهون وإلى من تتوجّهون ، أم تدرون على من تقدمون ، وعلام تقدمون أتخالون أن الحج هو اختيار الرواحل وقطع المراحل ، واتخاذ المحامل وأثقال الزوامل [النوق] ، أم تظنون أن النُسك هو نضو الأردان وإنضاء الأبدان ومفارقة الولدان والتّنائي عن البلدان ، كل والله بل هو اجتناب الخطيّة قبل اجتلاب المطية ، وإخلاص النية في قصد تلك البنيّة ... فوالذي شرع المناسك للناسك وأرشد السالك في الليل الحالك ، ما ينقى الاغتسال بالذَّنوب من الانغماس في الذِنُوب ولا تغني لبسة الإحرام عن الملتبس في الحرام .

قال الحارث : فحدثتني نفسي أنه أبو زيد بنبرات صوته وفصيح وعظه ، فقصدت إليه فإذا هو هو ، وفرحت به واستروحت أليه وسألته أن يلازمني ولكنه أبى ، وقال : عزمت في هذه الحجة ألا أصاحب إنساناً ولا أتخذ رفيقاً ، وأخذ يخاطب نفسه تائباً مستغفراً ثم إنه انقطع عن الكلام وسار غير ملتفت إلى أحد وأنا آسف لفراقه ، وآسف لعدم صحبته .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

لقد انتقد النص الأدبي للمقامة جهل بعض الناس بالاحتفالات الدينية التي يتخذونها في بعض الأحيان لعباً وهزواً لا يليق بقدسية الموقف وهيبته فالاحتفالات الدينية لابد أن يحتفى بها الناس بالذكر وتلاوة القرآن وليس بالصخب والضجيج ، هكذا كان المضمون الأدبي لهذه المقامة ، ثم أخذ

بأطرافها المصور وأراد أن يجسد هذه المضامين من خلال هذه اللوحة التي أبرز من خلالها الصخب والضجيج المنبعث من الطبول وعدم النظام المتمثل في نظرات الرجال وحركات الحيوانات ، هكذا توافق المضمون الأدبي مع الشكل الفني للوحه وذلك من خلال سمة من سمات الفن الإسلامي .

البناء التصميمي (شكل رقم 5)

يتمثل الأساس العام للبناء التصميمي في هذه اللوحة بالمثلث الرئيسي الذي يستغرق معظم فراغ اللوحة (أ ب ج) والذي تتوسط رأسه منتصف الحافة العليا للوحة ، وتمثل قاعدته كامل العرض السفلي للوحة ، حيث صاغ الفنان المصور جميع هيئات أشكال وعناصر الموضوع داخل هذا المثلث مكوناً ما يعرف بالتكوين الهرمي .

ومع هذا المثلث الرئيسي تتقاطع مجموعة من الأقواس وأنصاف الدوائر باعتبارها محاور ثانوية تتشكل وفق مساراتها وصيغات هيئات وتفاصيل العناصر الآدمية والحيوانية في اللوحة داخل حيز المثلث وخارجه . تتأكد حيوية التكوين من خلال اختلاف مسارات واتجاهات وتقاطعات هذه الأقواس وكأنها تموج في حركة ديناميكية مستمرة .

ثم تقطع حدود المثلث من جهة الضلع الأيسر (أ ج) مجموعة من الخطوط المائلة والمتوازية التي تتشكل على مساراتها مجموعة أخرى من العناصر الشكلية ، ثم تتحد نهاية التكوين على يمين المثلث جهة الضلع (أ ب) بهذا المحور الذي يمثله خط مستقيم مائل موازي لحافة المثلث والذي تتشكل على مساره حدود الهودج ونهاياته اليمنى .

التحليل الفني والجمالي

تتميز هذه اللوحة بالشحنة التعبيرية والعاطفية التي تنبثق من الجو العام ومجموع العناصر الآدمية والحيوانية بحركاتها وأوضاعها المتباينة ، حيث يسود جو اللوحة الإحساس بالضجيج والصخب المرتبط بموكب الحجيج وفرحة الأهل والعشيرة بخروجهم لاستقبال الحجاج بالمزامير والطبول والعزف والإنشاد،ويبدو هذا التعبير على ملامح وأوضاع الأشخاص وحركاتهم وإيماءاتهم وإشاراتهم وكأنهم في حوار صاخب وفي فرحة غامرة.

عالج الفنان موضوع العمل بأسلوب تصويري يجمع بين الواقعية والتعبيرية ، بذكاء شديد ورؤية تشكيلية متميزة ، تقوم على تلخيص واختزال الأشكال في أقل عدد من الخطوط القوية والمعبرة والموحية ، في إيقاعات خطية جميلة يتأكد دورها مع الإيقاعات اللونية والملمسية والشكلية التي تسود اللوحة والناتجة من الترديد الإيقاعي لهذه العناصر وتوزيعها توزيعاً متعادلاً يحقق للوحه ككل قيم الاتزان ويؤكد وحدتها الفنية التى تنبع من ترابط هذه العناصر في علاقات تكوينية محكمة .

لم يغفل الفنان المعالجة الدقيقة الدعوبة للتفاصيل الصغيرة في اللوحة سواء في زخارف الثياب للأشخاص أو زخارف سروج النوق والخيول ، وزخارف البيارق والأعلام وكذا زخارف آلات النفخ الموسيقية ، بالإضافة إلى تلك المعالجة الخطية الإيقاعية لجسم الهودج .

يلاحظ المشاهد استشعارا بقوة دفع هائلة تدفع حركة جميع عناصر ومكونات اللوحة ناحية اليسار وكأنما الجميع مندفعون بقوة للتقدم للأمام لقطع طريق الرحلة بكل طاقة وبكل سرعة ، ويبدو هذا في اندفاع رقاب الإبل المحدودة للأمام ، يوازيها في الحركة الأمامية المندفعة

رؤوس الزمارين والطبالين وصواري البيارق الممدودة في اندفاع إلى الأمام ، وكأن الجميع في حركتهم للتقدم نحو الأمام يقاومون ريحاً عاتية تدفع الموكب إلى الوراء بفعل هذه الريح مما يذكرنا بالتمثال الشهير (رياح الخماسين) للفنان " محمود مختار " .

وأخيراً لا ننسى الإشارة إلى عبقرية الفنان في التلخيص وتحوير المظهر البصري للعناصر الطبيعية وفقاً لرؤية الفنان وخياله وهذا ما يبدو بوضوح في العناصر البنائية التي تشكلت في إيقاعات خطية وحركية بديعة في أسفل اللوحة على خط الأرض الذي وضع عليه الفنان جميع عناصره لكي يؤكد اتزان هذه العناصر ورسوخها .



(شكل 5) البناء التصميمي للمنمنمة الخامسة



(صورة 14) المنمنمة الخامسة :

المقامة الحادية والثلاثون (الرمليّة) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (253ملم × 267ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (94) ملون ..

المنمنمة السادسة (صورة رقم 15) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الثانية والثلاثون

عنوان المنمنمة : (الحربية أوالطيبيّه)

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطى

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 117

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (101) ملون

المقاس : (138ملم × 260ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : مجموعة من الإبل وعددهم عشره مع امرأة راعية .

النص الأدبي :

حكى الحارث : عزمت بعد أن قضيت مناسك الحج أن أقصد طيبة ، وهي مدينة الرسول عليه السلام لأزور قبره ، ثم سمعت بأن هنالك حرباً بين القبائل وأن الأمن مضطرب فترددت ، ولكن حب الرسول دفعني للتغلب على هذا التردد ، واستمررت في المسير وبينما نحن في قبيلة بني حرب ، إذ رأيناهم يركضون ويجرون ، فسألناهم ما بالهم ؟

فقالوا إن فقيه العرب قد حضر ، وإذا حضر الفقيه فإن الناس يجتمعون إليه ، وكلٌ يسأله ، قال الحارث : فسرت معهم ، وأحببت أن أعرف حقيقة الأمر ، ولما وصلنا إلى الفقيه تبينته فإذا هو أبو زيد يقول : إني لفقيه العرب العرباء وأعلم مَنْ تحت السماء فمن شاء فليسألني ، فانبرى لــه غلام وقال : عندي مائة مسألة في مختلف الفنون ، فأجاب عنها سؤالاً سؤالاً فأعجب وأغرب ، ثم قال أبو زيد ، ومن كان عنده سؤالاً آخر فليسأل ، فوجم القوم وبهتوا ، ثم استأذن منهم ، فقالوا نأذن لك على أن تعود ، وساق إليه كلٌ منهم ما قدر عليه .

قال الحارث : فأخذت بيده وقلت : عهدي بك سفيهاً ، فمتى صرتُ فقيهاً ! فقال : لبست لكل حال لبوسها وألجئني الزمان لأن أقابل نعيم الحياة وبؤسها . ثم نهضنا لزيارة قبر الرسول ، وبعد ذلك شرقَ وغربتُ ، ولا أدري أين ذهب .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

تحث هذه المقامة في مضمون نصها الأدبي على زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم مهما كانت العقبات ، أما هذه الإبل العشر فهي هديه لأبي زيد السروجي من أحد أثرياء قبيلة حرب نتيجة لحديث ذكي ومشوق لهذا الرجل قال فيه مدحاً وأظهر أمامه حلو الحديث وبلاغة اللغة ، وقد رمز المصور بهذه النوق التي أبدع في رسمها ووفق في التعبير عن حركاتها عن الخير والثراء نتيجة فنون اللغة وبلاغتها .

البناء التصميمي (شكل رقم6)

تتشكل مجموعة النوق وراعية الإبل خلفها الذين يمــثلون العــناصر الرئيسيــة والوحــيدة في التكــوين ، في إطار شكــل هنــدسي تقريباً هــو

شبه المنحرف (أ ب ج د) ، والذي يمثل الجزء السفلي من مثلث كبير يرتكز بقاعدته في شكل اتزاني راسخ في أسفل الصورة على الخط (ب ج) الذي يمثل خط الأرض الذي ترتكز عليه أقدام الإبل والراعي من خلفها ، وهذا يمثل في عموميته إحدى حالات التكوين الهرمي .

يتكرر التكوين الهرمي أيضاً في الصورة عدة مرات حيث نرى المثلث (أ ب بَ) في أقصى يمين اللوحة يتشكل داخله هيئة العنصر الآدمي الذي يمثل ظهره الضلع (أ ب بَ) . أما في يسار اللوحة تتشكل مجموعة من أقدام وسيقان الجمال الأمامية ورقابها على محاور المثلث (د بَ ج) في تكوين هرمي رابع .

ومع تلك المجموعة الكبيرة من الخطوط المتوازية والمتقاطعة التي توازي وتقاطع مع الأضلاع الجانبية للمثلثات والتي تمثل المحاور التي تتشكل عليها سيقان وأعناق الجمال والراعي ، تتقاطع وتتابع وتتوازى مجموعة من الخطوط المنحنية القوسية حيث تتشكل على حدودها وفي مساراتها ظهور النوق ورقابها ورؤوسها المتجه إلى أعلا .

التحليل الفني والجمالي

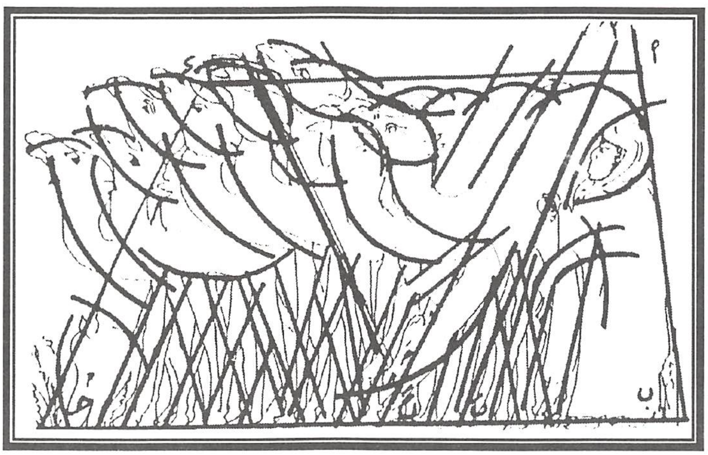
لعل أهم ما يميز هذه اللوحة ويبرز ما فيها من قيمه فنية وتأثيرات جمالية هي تلك القيمة الإيقاعية العالية والمتميزة والتي تنبع من البناء التصميمي للوحة ، حيث يتجلى هذا التنغيم الإيقاعي من وضعية سيقان الجمال التي تبدو متقاطعة مرة ومتوازية مرة أخرى مؤكدة حركات سيرها وإيقاع خطواتها وكأننا نحس بأننا أمام صف من الجنود المحاربين الذين تنتظم خطواتهم الثابتة والقوية في إيقاع عسكري نكاد نسمع أصوات خطواتهم بآذاننا .

ويبلغ الإيقاع الموسيقي قمته في هذه اللوحة عندما يتناول الفنان نغمة تشكيلية أخرى ليقوم بترديدها في اتجاه آخر مغاير لاتجاه النغمة الأولى حيث تتشكل مجموعة الرقاب الطويلة للجمال في خطوط قوسية منحنية متتابعة خلف وجوار بعضها البعض لتشدها رؤوسها جميعها وتشد معها عين المشاهد إلى أعلا في إيقاع وترديد وتناغم جميل .

أما التناغم اللوني فقد نجح فيه المصور إلى حد بعيد باستخدام عدد محدود من الألوان بتدريجاتها الهادئة وانسجامها الكامل مع محافظة الفنان على توزيع واتزان الغامق والفاتح في أرجاء الصورة .

ومع لجوء الفنان إلى استخدام بسيط لقواعد المنظور من حيث القريب والبعيد وتراكب الأشكال للتعبير عن العمق الفراغي ، لم يتخلى الفنان في نفس الوقت عن إتباع أسلوبه المميز في استقرار جميع نهايات العناصر الشكلية في نهاية اللوحة من أسفل على خط الأرض .

أما ما نلاحظه في اللوحة من قوة القيمة التعبيرية والعاطفية فهي أحدى سمات المصور الفنان المسلم ، حيث نرى في اتجاه رؤوس الجمال إلى أعلا فاتحين أفواههم ورقابهم الممدودة إلى الأمام إحساساً بمشقة الطريق وطول الرحلة وربما إحساس الجمال بالجوع والعطش ، الأمر الذي حرا ببعض الإبل إلى مد رقابها ورؤوسها إلى أسفل في اتجاه الأرض لتلتقط بعض الحشائش لتسد جوعها ، وهذا ما يؤكده من ناحية أخرى ملامح الشعور بالإرهاق والتعب التي تبدو على وجه شخصية الراعية خلف القافلة .



(شكل6) البناء التصميمي للمنمنمة السادسة



(صورة 15) المنمنمة السادسة

المقامة الثانية والثلاثون (الحربية أو الطيبية) 1237 – 634 هـ

(بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (138ملم × 260ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (101) ملون .

المنمنمة السابعة (صورة رقم 16) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة والثلاثون

عنوان المنمنمة : العمانية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطي

المصدر : ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، ص 108

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ظهر الورقة (119) ملون

المقاس : (254ملم × 262ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : السفينة التي يركبها أبو زيد السروجي وتشق عباب البحر .

النص الأدبي :

يقول الحارث فلما مللت الإصحار ملت إلى اختيار التيار واختيار الفلك السّيار ثم ركبت فيه ، فلما شرعنا في القُلعة ورفعنا الشُّروعَ للشِرْعه سمعنا من شاطئ المرسى حين دجى الليل وأغسى هاتفاً يقول يا أهل ذا الفلك القويم المرجَّى في البحر العظيم هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم ، فقلنا له أقبسنا نارك أيها الدليل وأرشدنا كما يرشد الخليل ،

فقال : أتصحبون أبن السبيل ، ظلّه غير ثقيل ، فأجمعنا على الجنوح إليه وألا نبخل بالماعون عليه ، فلما استوى على الفلك قال أعوذ بمالِك المُلك من مسالك الهلك ، إن معي لعوذة عن الأنبياء مأخوذة . أتدرون ما هي ؟ هي والله حرز السفر عند مسيرهم في البحر ، بها استعصم نوح يوم الطوفان ونجا ومن معه من الحيوان على ما صدعت به آية القرآن ، ثم قرأ بعض أساطير تلاها ، وقال اركبوا فيها بسم الله مُجراها ومُرساها .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

لملم أبا زيد السروجي متاعه وأراد ركوب البحر فذهب إلى الشاطئ لعله يصادف سفينة يركبها ويذهب معهم قاصداً وجه الله تعالى .

فأشار إلى ربانها ، ولكنه لا يملك درهم ولا دينار ، وكل ما يملكه بعض آيات من القرآن الكريم وبعض الأدعية فتلاها على البحارة فأركبوه معهم.

وهذه المقامة في نصها الأدبي تحث على الاستعانة بكتاب الله وآياته فهي تنجي من الأخطار والمهالك في الحل والترحال .

البناء التصميمي (شكل رقم 7)

نشاهد في هذه اللوحة نوعاً من التكوين قد يكون غريباً أو جديداً على العين أو ربما على الفنان نفسه وهو التكوين الهرمي المقلوب ، حيث يتشكل العنصر الأساسي في التكوين (المركب) على محاور مثلث كبير مقلوب يمثل قاعة الخط الوهمي (أ ب) وتقع رأسه في أسفل خارج حدود اللوحة وكأنما تتشكل داخل المياه في عمق البحيرة . كما يتكون أيضاً مع هذا المثلث مثلث آخر أصغر يتراكب معه هوالمثلث (أ

بَ ج) ، وفي داخل فراغ المثلث الأكبر يتشكل هيئة و تفاصيل المركب بما عليها من ربان وبحاره وركاب ، تأخذ هيئاتهم وحركات أجسامهم وملابسهم وما يمسكون به من حبال وصواري ، محاور وهمية على خطوط مستقيمة مائلة متوازية تارة ومتلاقية ومتقاطعة تارة أخرى ، ومستقيمة أفقية تقطع عرض المثلث المقلوب ، أو رأسية عمودية تتعامد في رسوخ على أرضية المركب .

وتتشكل هذه المركب بما عليها لتستقر فوق صفحة مياه البحيرة الذي صاغها المصور في هيئة شكل بيضاوي أفقي يكاد يبلغ هيئة المستطيل عالج الفنان أشكال موجات المياه على هيئات خطوط قوسية منحنية انسيابية ترددها مجموعة الأقواس التي تشكل نوافذ المركب والتي تشكل الزخارف اللينة على جسم المركب .

التحليل الفني والجمالي

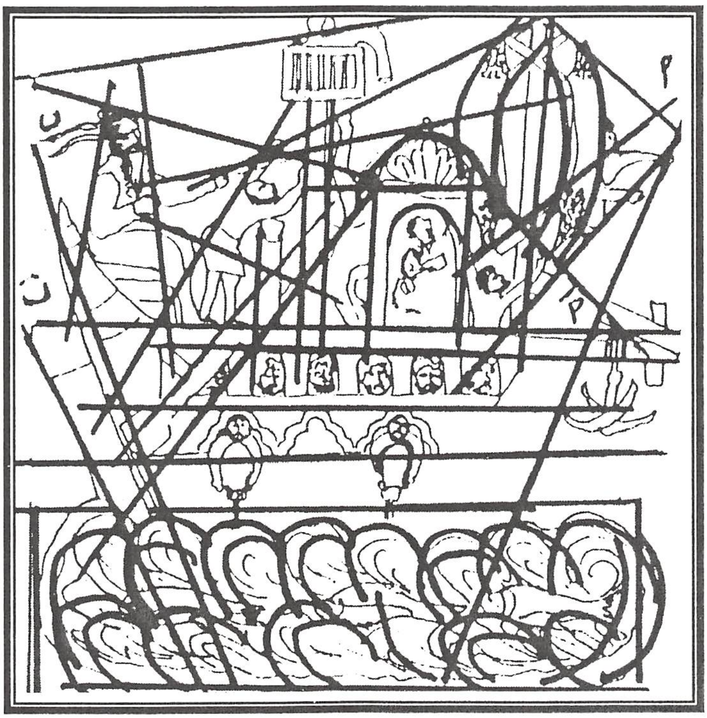
يتأكد اتزان التصميم في هذه اللوحة في إحكام التكوين واستقراره ورسوخه ، وقد يبدو للوهلة الأولى إحساس بعدم الاتزان نتيجة التكوين الهرمي المقلوب والذي تتسع قاعدته في أعلى اللوحة ثم تأخذ اتجاهات الخطوط العين لأسفل نحو رأس المثلث حيث تكون نقطة الارتكاز على هذه النقطة ، ولكن ما أن تقترب خطوط المثلث من التلاقي في أسفل اللوحة حتى تقطعها خطوط المستطيل الأفقي الذي يمثل البحيرة ويمثل كامل عرض اللوحة فتستقر عليه قاعدة السفينة في اتزان هائل يعيد للعين راحتها وشعورها بالاستقرار والرسوخ .

كما يتأكد إحكام اتجاهات التكوين إدراكياً في تبادل حركة العين يميناً ويساراً من خارج اللوحة إلى داخلها في الاتجاه المضاد ، فعندما تتحرك

عين المشاهد مع حركة السفينة نحو اليمين (بديل حركة الشعر أو غطاء الرأس في يسار اللوحة وتطايرها إلى الوراء) تعود العين مرة أخرى مرتدة نحو اليسار مع اتجاه سير السمكات الثلاث مما تتأكد معه ديناميكية الرؤية في العين المشاهدة . وهذا من دلائل عبقرية الفنان المصور الإسلامي .

كما تتجلى قيمة الإيقاع الفني غير الرتيب في التنغيمات الخطية التي عالج بها الفنان تأثير موجات المياه في البحيرة بهذه الخطوط الموجية المنحنية المتداخلة يعلوها صف من الأقواس الصغيرة المتتابعة ، ثم ترديد هذه التنغيمات فيما رسم الفنان من أقواس في المركب في منتصف اللوحة متمثلة في النوافذ التي يطل منها الركاب ثم في أشكال الزخارف الخطية أسفلها على جسم السفينة ، ثم تتردد هذه الأقواس مرة ثالثة في القبو والقبة في المقصورة ، ثم تنقل مرة رابعة في شكل أقواس رأسية تمثل الشكل البيضاوي حول الصاري في أعلا يمين المركب .

ولعل أطرف ما تشاهده العين في أسفل اللوحة ظهور السمكات الثلاث بوضوح بكامل أجسامها من خلال المياه ، وهذا ما يعرف بأسلوب (الشفافية) الذي لمحنا جذوره عند الفنان المصري القديم وما زلنا نراه مستخدماً في التصوير المعاصر وفن الأطفال والفنون الشعبية .



(شكل7) البناء التصميمي للمنمنمة السابعة



(صورة 16) المنمنمة السابعة

المقامة التاسعة والثلاثون (العمانية) 1237 - 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (254ملم × 262ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (119) ملون .

المنمنمة الثامنة (صورة رقم 17) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة والثلاثون

عنوان المنمنمة : (الجزيرة الشرقية)

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطي

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 122

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (121) ملون

المقاس : (259ملم × 280ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : جزيرة في المحيط الهندي بها عناصر حيوانية وطيور خرافية .

النص الأدبي :

بعد أن ركب أبو زيد السفينة تقابل مع صديقة الحارث بن همام ورست السفينة على جزيرة في المحيط الهندي فنزل الحارث والسروجي يسيرون في الجزيرة .

قال الحارث : حين اضطرب البحر وهاج وحادهم الموج من كل مكان ، فملنا إلى إحدى الجزر لنريح نستريح ، ريثما تواني الريح ، قال أبو زيد إن لن يحرز جني العود بالقعود فقلت له [الحارث] إني لأتبع لك من

ظلك ، وأطوع من نعلك فنهضنا إلى الجزيرة ، وأقبلنا نجوس خلالها ، نتفيأ ظلالها ، حتى أفضينا إلى قصر مشيد .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

في الأسفار فوائد كثيرة هذا هو المضمون الأدبي الذي يحتويه النص الأدبى لهذه المقامة ، فالتنقل والترحال يفيد الإنسان ويكسبه الخبرة والرزق ، فيطلع الإنسان على الكثير من خلق الله التي تدهش العقول وتحار فيها الألباب (ويخلق ما لا تعلمون) وتناول المصور أطراف الحديث من النص الأدبي وأخذ يصور حيوانات خرافية وطيور ليس لها وجود في الواقع ونباتات زخرفية من صنع خياله ، فهي كلها رموز ابتدعها ليدلل على العالم المجهول .

البناء التصميمي (شكل رقم 8)

يقوم الأساس للتصميم في هذه اللوحة على ثلاث محاور أساسية : أولهما الشكل الهلامي غير المنتظم الذي يستغرق ثلثي مساحة مسطح اللوحة من أسفل ، والذي يأخذ شكل مستطيل أفقي تقريباً (أ ب ج د) والذي تستقر حافته السفلي على نهاية حدود المجرى المائي في نهاية اللوحة من أسفل ، حيث تتشكل داخله عناصر الموضوع من الطيور والحيوانات والمخلوقات الخرافية وباقي جسم السفينة والمجرى المائي بما يحويه من أسماك ومياه وأعشاب وجزعي الشجرتين .

أما المحوران الآخران فيتمثلان في دائرتين كبيرتين يميناً ويساراً في النصف العلوي من اللوحة وهما الدائرتان (أ أ) ، (م أ د) . ويتشكل

داخلهما الجزءان العلويان من الشجرتين بما عليهما من فروع وأوراق وثمار وطيور .

إلى جانب هذه المحاور الرئيسية فهناك عدد من المحاور الثانوية المتمثلة في مجموعة من الأقواس والخطوط المنحنية اللينة التي تمثل مسارات فروع الأشجار وأجسام الحيوانات والطيور والحيوانات المتسلقة .

ويستقر في نهاية اللوحة من أسفل محور عرضي آخر متمثل في ذلك الخط القوسي المتتابع (س ص) الذي تتشكل على مساره أجسام السمكات الأربع في اتجاهها المتتابع نحو يسار اللوحة .

التحليل الفني والجمالي

في هذه اللوحة ذات التكوين الذي يجمع بين الغرابة والطرافة ، يتصاعد خيال الفنان المصور ليبلغ ذروته حيث يجمع الفنان بين السرد الشكلي والتوليف الزماني والمكاني ، والجمع بينهما من جهة ، والجمع بين الحقيقة المرئية والحقيقة المعروفة (المدركة عقلياً) في آن واحد أيضاً يجمع ما بين المركب على سطح المياه ، وبين الأسماك في قلب المياه ، وبين الأرض وما عليها من مخلوقات مركبة خرافية وبين الأشجار وما يعلوها من طيور وحيوانات متسلقة ، وذلك مستخدماً مختلف الحيل والعمليات الفنية مثل الشفافية التي نراها في ظهور الأسماك وسط المياه ، والتراكب حيث أظهر جزءا من المركب في يسار اللوحة خلف التكوين الأمامي ؛ ثم ما نلاحظه فيما يشبه المقطع الرأسي الذي أظهر من خلاله الجزء الذي يشتمل على البحيرة بأسماكها وما يعلوها من الشاطئ والحيوانات الخرافية وجذوع الأشجار ، وكأنما الفنان هنا يؤكد بكل الوسائل على إظهار كل التفاصيل في هذه الجزيرة المثيرة .

أما إظهار الفنان لهذه المخلوقات الخيالية العجيبة والمركبة التي نلحظ فيها وجهاً آدمياً لامرأة مُركب على جسم طائر ، ووجهاً آدمياً آخر لرجل مُركب على جسم حيوان مجنح ، فهذا ميل عند الفنان يدفعه إليه مبدأ فلسفي شهير يؤمن به في عقيدته الإسلامية وهو مبدأ (وحدة الوجود) أي وحدة الخلق والمخلوقات والخالق ، حيث يستوي لديه الإنسان والحيوان والطير والجماد ، باعتبارهما من أصل واحد مهما اختلفت أنواعها وصورها وباعتبارها لا تثبت على صورة واحدة بل هي دائمة التغير من حال إلى حال وليس لها جميعاً إلا وجود زائل سائر إلى الفناء بينما الحق وحده هو الباقي الذي لا يعتريه تغير ولا يلحقه فناء .

أما عن القيم الفنية في الصورة فيتحقق فيها الاتزان بصورة مؤكدة بعض مظاهره اتزان محوري على جانبي الصورة والبعض الآخر نتيجة حسن ترديد وتوزيع عناصر التصميم وتوزيع الغوامق والفواتح . بينما يتحقق الإيقاع في مسارات الخطوط التي تتشكل عليها هيئات الأشكال والمعالجة الخطية الإيقاعية لتأثيرات المياه في البحيرة وتوزيع الدرجات اللونية ، وكذلك الإيقاعات الملمسية في طريقة رسم أوراق الأشجار والثمار والأعشاب النباتية والموجات المائية .

وأخيراً تتحقق الوحدة الفنية في تكوين اللوحة ككل في ترابط عناصرها بعضها مع البعض وترابطها مع أرضية اللوحة .



(شكل 8) البناء التصميمي للمنمنمة الثامنة



(صورة 17) المنمنمة الثامنة

المقامة التاسعة والثلاثون (الجزيرة الشرقية) 1237 - 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (259ملم × 280ملم) المكتبة الوطنية ، اريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (121) ملون .

المنمنمة التاسعة (صورة رقم 18) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : التاسعة والثلاثون

عنوان المنمنمة : ساعة الولادة

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطي

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 121

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (122) ملون

المقاس : (262ملم × 213ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : زوجة ملك الجزيرة في ساعة الولادة العسرة

النص الأدبي :

قال الحارث : استحضر أبو زيد قلماً مبرياً وزبداً بحرياً وزعفراناً قد نقع في ماء ورد ، فما إن رجع النَّفس حتى أحضر ما التمس فسجد أبو زيد وعفَّر ، وسبح واستغفر ثم أخذ القلم واسحنفر وكتب على الزبد بالمزعفر ثم إنه طمس المكتوب على غفلة ، وتفل عليه مائة تفله ، وشد الزبد في خرقة حرير بعدما ضمّخها بعبير ، وأمر بتعليقها على فخذ الماخض وألاّ تعلقها يد حائض ، ولم يلبس أن اندلق شخص الولد بقدرة الواحد الصمد ، فامتلأ

القصر حبوراً واستطير عميده وعبيده سرور ، وأحاطه الجماعة بأبي زيد تثني عليه وتقبل يديه ، ثم انثال عليه من جوائز المجازاة ووصائل الصلات ما قيّض له الغنى إلى أن أعطى البحر الأمان وتسنّى الإتمام إلى عمان ، فاكتفى أبو زيد بالعطاء والنحلة وتأهب للرحلة ، فلم يسمح الوالي بحركته بعد تجربة بركته ، بل أوعز بضمه إلى خزانته وأن تطلق يده في خِزانته . قال الحارث فلما رأيته قد مال إلى حيث يكتسب المال ، انحنيت عليه بالتعنيف فقال : إليك عني واسمع مني :

لا تَصبوَنّ إلى وطن
فيه تضام وتمتهن
واعلم بأن الـــحُر في
أوطانه يلقى الغـــبن
كالدرّ في الأصداف يستزري
ويبخس في الثمـــن

(2) المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

تناول النص الأدبي لهذه المقامة قضية اجتماعية أخرى من القضايا التي ينهى عنها الإسلام ، وهي الشعوذة واستخدام البخور والتمائم في شفاء الأمراض أو تيسير عمليات الولادة ، واستغلال القرآن وآيات الله في هذه المسائل بجهالة فالأمراض لها دوائها ، فالله سبحانه خلق الداء وخلق له الدواء كما جعل له الأطباء المتخصصون الذين يعلمون ما يفعلون . وقد رمز المصور إلى هذه المضامين الفكرية من خلال الرجل الذي يمسك بالإسطرلاب ليرى الطالع (حظ المرأة) والآخر (السروجي) يكتـــب التمائـــم والتعاويذ ويفعل فعل المشعوذين والدجالين وقد رمز بعدة رموز منها البخور والإسطرلاب والأوراق .

البناء التصميمي (شكل رقم 9)

يقوم الأساس البنائي في التكوين لهذه اللوحة على تقسيم مسطح اللوحة إلى عدد من المحاور الرأسية والأفقية تحصر بينها مجموعة من المستطيلات الرأسية والأفقية والمربعات في تقسيم معماري هندسي يحكم بناء التكوين ويعمل على رسوخه واستقرار مكوناته واتزان عناصره .

وقد اتبع المصور في هذا التقسيم نسبة القطاع الذهبي في تقسيم المستطيل الرأسي (أ ب ج د) بالخط الأفقي (س ص) . وكذلك بالخطين الرأسيين (أ بَ) ، أ بَ) بنسبة 1 : 2 : 1 تقريباً .ويتخلل المربعين الكبيرين الأوسطين (أ ع عَ أ) ، (ع بَ بَ عَ) مثلثان كبيران (ه ع عَ) ، (و بَ بَ) يتشكل بداخل كل منهما العناصر الآدمية الرئيسية في النص الأدبي ، وذلك مستخدماً التكوين الهرمي .

ثم تتشكل بقية الأشخاص والعناصر الآدمية وقوفاً وجلوساً داخل الأقبية الرأسية على يمين ويسار اللوحة من أعلى ومن أسفل . ، ويقطع هذه المجموعة من الخطوط المستقيمة الحادة الرأسية والأفقية والمائلة مجموعة من الأقواس وأنصاف الدوائر بخطوطها المنحنية اللينة لتتشكل في إطار مساراتها بقية تفاصيل الشخوص والملابس .

التحليل الفني والجمالي

تتجلى قيمة الاتزان في هذه اللوحة كواحدة من القيم الفنية التشكيلية بشكل واضح في ذلك التكوين المعماري الهندسي الرصين المتوازن والمبني على التماثل حول المحور الرأسي للوحة . كما يتأكد رسوخ التكوين واستقراره على خطوط الأرض الوهمية التي صيغت الأشكال الرئيسية عليها

في منتصف اللوحة من أعلى ومن أسفل في تكوين هرمي يحتل المثلثين الوهميين العلوي والسفلي .

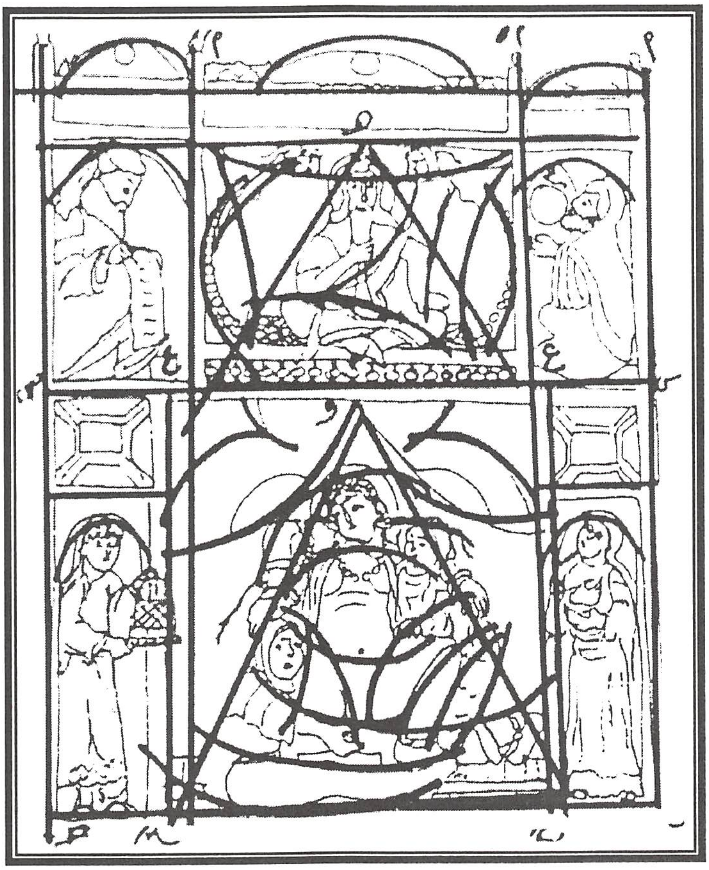
ويتأكد أيضاً اتزان التكويني وإحكام إغلاقه في علاقة المقابلة الشكلية بين الشخصين في يسار اللوحة ويمينها من أعلى ومن أسفل حيث يتشكلان في وضع المواجهة الجانبية فينظر كل منهما تجاه الآخر إلى داخل اللوحة مما يشد عين المشاهد دائماً إلى الداخل .

كما تتأكد هنا براعة المصور في تلخيص الجسم البشري في أقل خطوط ممكنه تعبر عن الهيئة العامة للجسم وتلخص حركاته ووضعياته في بلاغة تشكيلية . كما تتأكد أيضاً الصفة المميزة للفنان الإسلامي في التعبير السردي عن الحدث تعبيراً بانوراميا يجمع بين الأزمنة والأمكنة المختلفة والمتعددة في آن واحد وفي حيز مسطح اللوحة .

كذلك نلاحظ حسن توزيع المفردات الشكلية والدرجات اللونية على مساحة اللوحة في إيقاعات لونية وخطية وشكلية .

أما القيمة الملمسية فيؤكدها الفنان المصور بمعالجته الدقيقة المفصلة للمساحات المختلفة بالكثير والمتنوع من الوحدات الزخرفية والتأثيرات الملمسية التي تنتشر وتتوزع بحساب دقيق في أنحاء اللوحة .

كما تتأكد الناحية التعبيرية في الوجوه البشرية وحركات الأشخاص وإيماءاتهم وبصفة خاصة الشخصية الرئيسية في الموضوع وهي السيدة التي تعاني من آلام الوضع ، وجرأة المصور في اقتحام مثل هذا الموضوع الطريف الذي يعد من الموضوعات الاجتماعية التي لم يتطرق إليها أي مصور قبل أو بعد ذلك .



(شكل9) البناء التصميمي للمنمنمة التاسعة



(صورة 18) المنمنمة التاسعة

المقامة التاسعة والثلاثون (الجزيرة الشرقية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحى محمود الواسطي المقاس (259ملم × 280ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (121) ملون

المنمنمة العاشرة (صورة رقم 19) :-

رقم المنمنمة بالمخطوطة : الثالثة والأربعون

عنوان المنمنمة : البدوية

تاريخ المنمنمة : (1237م – 634 هـ) بغداد

اسم المصور : يحيى بن محمود الواسطي

المصدر : ريتشارد إيتنجهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 116

مكان الحفظ : المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة (138) ملون

المقاس : (138ملم × 260ملم)

المادة : ألوان مائية على ورق

الشكل : غريبان على أبواب المدينة " أبو زيد السروجي والحارث بن همام "

النص الأدبي :

قال الحارث بن همام : صحبت أبا زيد في بعض الأسفار ، وأعجبتني ناقته التي يركبها ، فسألته عنها ، فقال إن لها قصة طريفة ، فسألته أن يقصها علي فقال : اشتريت هذه الناقة من حضرموت ، وأعجبتني فيها قدرتها على السير وصبرها في السفر ، وأصبحت رفيقتي طول وقتي ، وأصبحت يوماً فلم أجدها ، فأخذت أجوب في البلدان والأسواق في سبيل البحث عنها وأذكر علاماتها للناس . وفي أحد الأيام سمعت غلاماً ينادي بأنه

وجد مطيّه قوية تعين على المشي وتحتمل متاعب السفر ، فقلت له : هي ناقتي ، فأعرض عني وقال : ليست هي حاجتك ، فأمسكت بأثوابه وسرت به إلى الحاكم ، فقال الغلام : أيها الحاكم إنما أنادي على نعل (أي حذاء) ، فإن كانت هذه أوصاف نعله فليأخذه ، فعجب الحاكم من سماع قصتهما وقال : أما هذا النعل فهو نعلي ، وأما الناقة فهي عندي وتسلم النعل وسلمني الناقـــة .

قال الـــحارث : فقلـــت لأبي زيد : هل وقع لك أطرف من هذه القصة ؟ قال نعم أردت مرة الزواج ، إلا أنني أحببت أن أستشير ، وعزمت على أن اسأل أول إنســـان أقابله في الصباح ، ولما أن أصبح الصباح ،كان أول من قابلته غلام فسألته فقال : تريدها بكراً ، أم ثيباً سبق لها الزواج ؟ وأخذ الغلام يصف البكر والثيب بكلام بليغ ، بلبل أفكاري فلم أعرف ماذا اختار ، قال الفتى : أما البكر فالدرة المخزونة والبيضة المكنونة والثمرة الباكورة والسلافة المذخورة لم يدنّسها دانس ولا مارسها عابث ولا وكسها كامث ، ثم هي الدمية الملاعبة واللعبة المداعبة والغزالة المغازلة والملحة الكاملة . وأما الثّيب فالمطية المذللة والقرينة المحببة والخليلة المتقربة ، عريكتها لينة وعُقلتها هينة . وأقسم لقد صدقت في النعتين فبأيتهما هام قلبك ؟ قال أبو زيد إلا إني قلت لـــه كنت سمعت أن البكر أشد حباً وأقل خبّا ، فقال لعمرى قد قيل هذا ولكن كم قول آذى ، ويحك أما هي المهرة الأبية العنان والمطيّة البطيئة الإذعان والقلعة المستعصية الافتتاح ، ثم إن مؤونتها كثيرة ومعونتها يسيرة ويدها خرقاء وفتنتها صماء وعريكتها خشناء وليلتها ليلاء وفي رياضتها عناء وعلى خبرتها غشاء . فقلت له وما ترى في الثيب يا أبا الطيب ؟ فقال ويحك أترغب في فضالة المأكل وثمالة المنهل واللباس

المستبذل والوعاء المستعمل والوقاح المتسلّطة والمحتكرة المتسخّطه ، فقلت له هل ترى أن أترهب ..؟

قال الحارث : ثم أخذنا في حديث الأدب ، فقال أبو زيد : إن الأدب لا يغني عن المال ، وإن قد بارت سوقه وذهبت أيامه ، فقلت له : دعنا من هذا الكلام ، فماذا نفعل في الجوع ونحن هنا غريبان ، وليس معنا درهم ولا دينار . فقال أبو زيد : هات سيفك أرهنه بمبلغ يسدّ حاجتنا ويذهب جوعتنا فأعطيته السيف فركب الناقة وحمل السيف وولىّ لا أعرف له طريقاً .

المضمون الأدبي والدلالة الرمزية

لقد حُمّلت هذه المقامة بالكثير من المضامين الفكرية التي يمكن أن نلحظها من خلال النص الأدبي ، فحين سعى أبو زيد السروجي وراء ناقته ظناً منه أنها هي ما ينادي عليه الغلام حتى تيقن أنه ينادي على نعال ضائع ، وهنا يدلنا الأديب إلى نقطة هامة وهي التيقن من الشيء قبل الدخول في مشاكسات ومشاحنات هذه واحدة ، أما الأخرى فإنه حين أراد الزواج قال أنه سيسأل أول إنسان يمر عليه ويأخذ رأيه ، ومن باب أولى أن يسال عن أهل بيت كرام ويتقدم هو بنفسه ، فلابد أن نسأل عن الشيء بأنفسنا ولا نتركها للصدفة أما الثالثة ، فإن صديقه أعطاه سيفه ليرهنه فخان الأمانة وأخذ السيف وهرب وترك صديقه في شدة من الجوع والغربة .

وقد رمز المصور لكل هذه الأحداث في لوحة شاملة جمعت بين مقدمة اللوحة وخلفيتها في بانوراما رمزيه حيث رمز للمدينة كلها بما يشبه العينات من كل صنف ولون .

البناء التصميمي (شكل رقم 10)

يتمثل الأساس البنائي في تصميم اللوحة في مجموعة من المحاور الأساسية والفرعية التي تتشكل عليها مفردات التكوين وعناصره المعمارية والآدمية والحيوانية والنباتية ، المحور الأساسي الأول هو الدائرة الأولى الكبيرة التي يبدأ قوسها في أسفل يمين اللوحة عند النقطة (أ) ماراً بمنتصف اللوحة ومنتهياً في منتصف الحافة اليسرى للوحة عند النقطة (ب) ، أما المحور الثاني فيمثله القوس العلوي الكبير الذي يبدأ من أعلى الحافة اليمنى للوحة عند النقطة (ج) ماراً بأعلى منتصف اللوحة ، وهابطاً بعد ذلك لينتهي في منتصف الحافة اليسرى عند النقطة (د) .

أما المحاور الأساسية الأخرى فتتمثل في مجموعة أخرى من الخطوط ولكنها خطوط مستقيمة رأسية تتشكل في وضع التوازى لتكون البنية المعمارية لمجموعة الأقبية والمئذنة وتتشكل بداخلها مجموعة الشخوص والحيوانات ذات الصلة بمضمون النص الأدبي .

تساعد على إحكام التكوين في اللوحة مجموعة المحاور الفرعية والمساعدة والمتمثلة في مجموعة الأقواس التي تختلف فيما بينها طولاً واتجاهاً والتي تتشكل على مساراتها كثير من التفاصيل والحدود الخارجية لجسم الجمل والرقبة والرأس والراكبين ، وكذلك سيقان الجملين والفروع النباتية .

وترتكز جميع المحاور القوسية بما يتشكل عليها من عناصر على خط الأرض الذي يمثل قاعدة وأساس البناء التصميمي للوحة .

التحليل الفني والجمالي

في هذه اللوحة نلاحظ أسلوب الفنان الإسلامي المميز ، عند تصوير المقامات ، ذلك هو أسلوب السرد ، والسرد هنا ليس سرداً لأحداث القصة وتتابعها فحسب ، بل إنه نوع من السرد الشكلي الذي تتابع فيه العناصر والمفردات الشكلية للتعبير عن الأحداث المختلفة رغم حدوثها في عدة أماكن متفرقة وفي أزمنة متعددة ، مبعثاً في ذلك ما يسمى بالرؤية البانورامية .

تتشكل الشخصيات الرئيسية للموضوع في الأشخاص الثلاثة والجميلة في مقدمة الصورة ، داخل هذه الحنية الكبرى شبه الدائرية والتي تحتل معظم مساحة الصورة وتنحصر بين قوسين أحدهما من اليمين متجهاً إلى اليسار والآخر من اليسار متجهاً إلى اليمين مما يحكم بناء الصورة ويعمل على غلق التكوين .

يتحقق الإيقاع الحركي والخطي في بناء الأشكال واتجاهات الخطوط وترديداتها ، وفي حركات الأشخاص والطيور والحيوانات بتوزيعاتها في الاتجاه والتعبير والإشارة والإيماءة ، والجميع في حركة ديناميكية تؤكد على حوارات ومناقشات حادة ومتباينة بين الجميع مما يؤكد الاهتمام بالناحية التعبيرية .

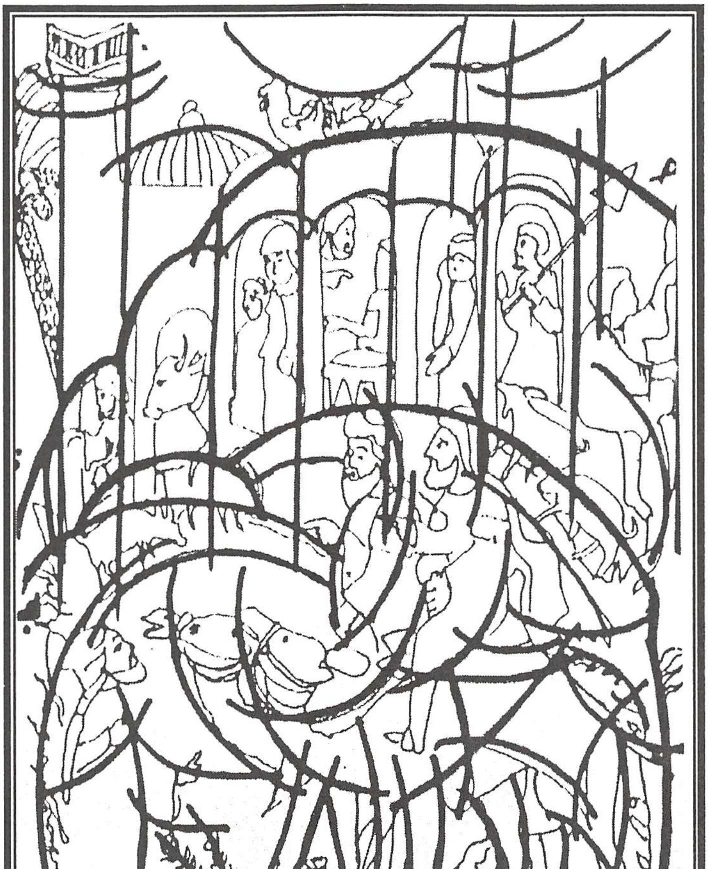
نجح الفنان في تأكيد القيم الضوئية التي تتأكد بتوزيع الغوامق والفواتح بالألوان الهادئة ودرجاتها المنسجمة والتي تتباين في نفس الوقت مع الدرجات القاتمة في مختلف أنحاء الصورة .

كما تبدو قيمة الاتزان نتيجة للتوزيع الدقيق المحسوب لكل مفردات وعناصر التصميم ، كما تتأكد أيضاً الوحدة الفنية للوحة نتيجة ترابط عناصر

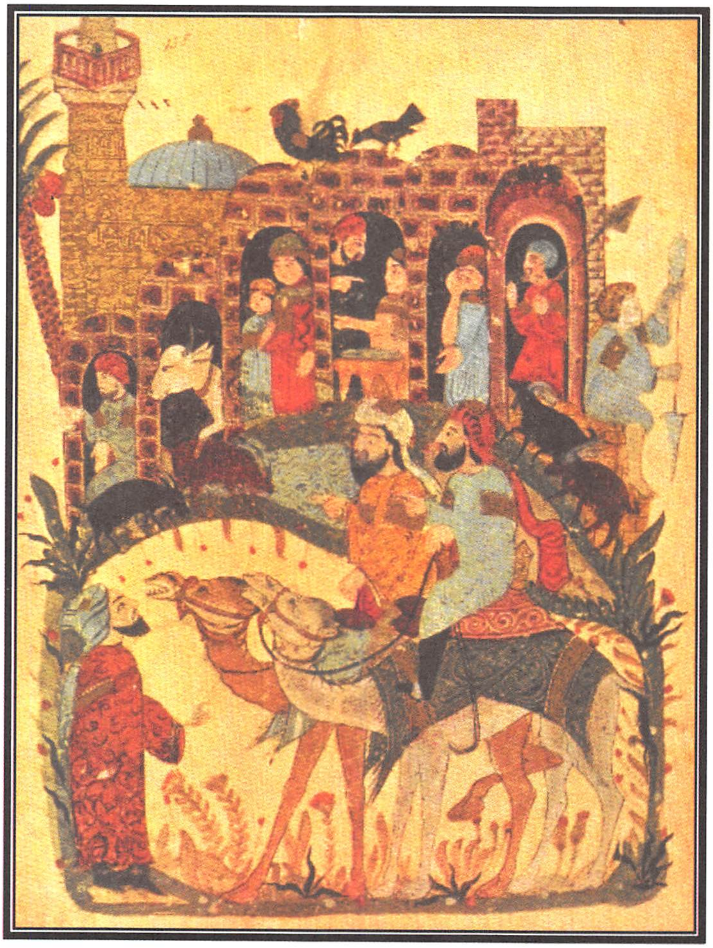
التكوين مع بعضها البعض من جهة وارتباطها بخلفية اللوحة من جهة أخرى ، ينزع الفنان هنا إلى توضيح الأحداث دون أي عائق في الرؤية حيث كل العناصر تبدو واضحة وكاملة بالرغم من استخدام الفنان للتراكب والعمق الفراغي ولكن بدرجة محدودة لا تخفي هيئات الأشكال أو ملامحها .

وكعادة الفنان المصور في معالجة كل الفـراغات والمسـاحات بشتى التفاصـيل والزخارف مما يزيد من ثراء القيم الملمسية والتأثيرات اللونية في الصورة ، نراه يؤكد ذلك في زخارف ثياب الأشخاص وفي سرج الجمل وفي معالجة تأثير المياه في البركة وفي تفاصيل المبنى وزخارف جدران المسجد والمئذنة والنخلة . كذلك تلك الطرافة والدقة البالغة التي عالج بها الفنان هيئات وحركات الحيوانات على حافة البركة أثناء اتجاهها لشرب الماء .

كما نلاحظ أسلوب الفنان الفريد والمتميز في تلخيص وتحوير الأشكال والفروع النباتية والزهور على جانبي وأسفل اللوحة .



(شكل 10) البناء التصميمي للمنمنمة العاشرة



(صورة 19) المنمنمة العاشرة

المقامة الثلاثة والأربعون (البدوية) 1237م – 634هـ (بغداد) يحي محمود الواسطي المقاس (348مم ×260مم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (138)ملون .

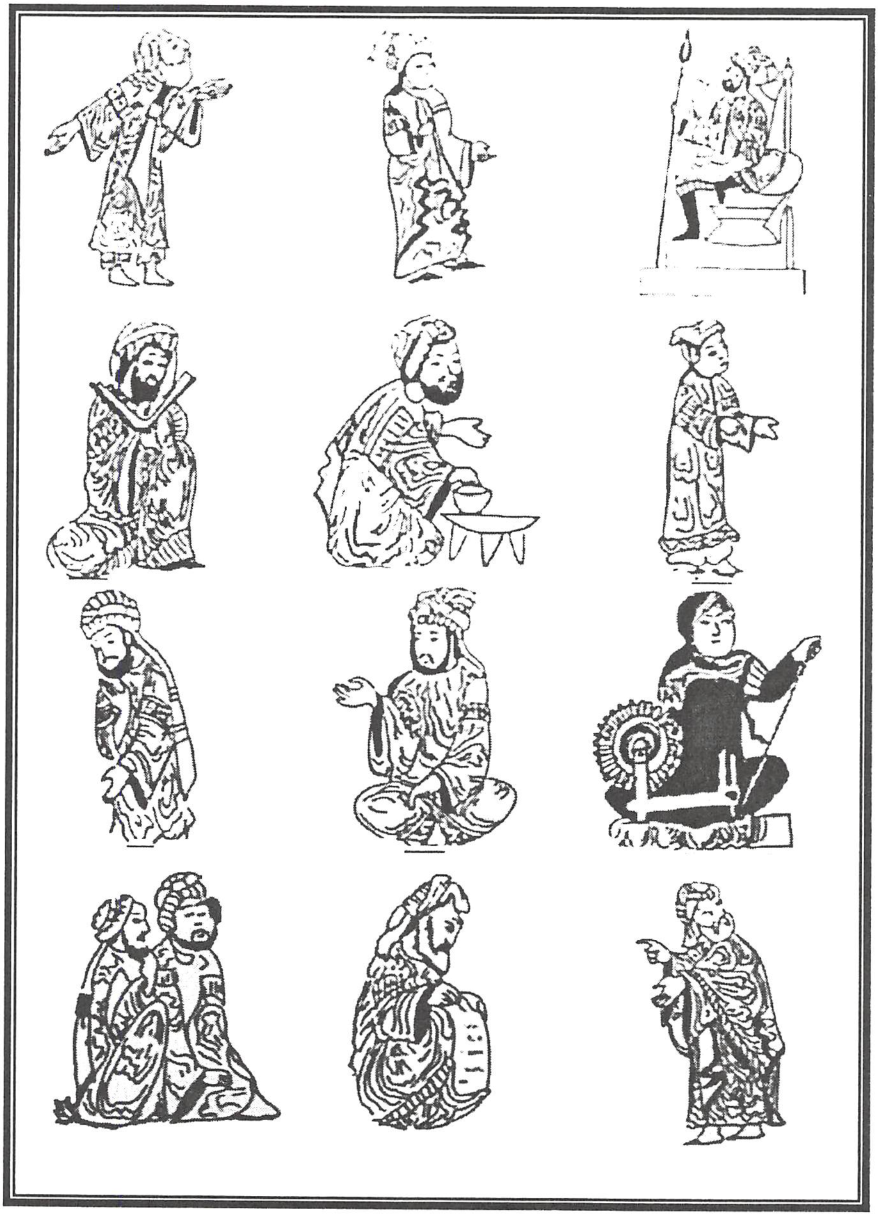
♦ العناصر الزخرفية في المنمنمات المختارة

تعددت الوحدات الزخرفية في المنمنمات الإسلامية بصفة عامة وفي المنمنمات المختارة من أعمال الواسطى بصفة خاصة ، حيث تباينت أشكالها ما بين الآدمي والحيواني والطيور والنباتي والهندسي ، كما تنوعت الدلالات التي تشير إليها .

وعلى ذلك فقد رأى الكاتب إعداد مجموعة من الجداول يرصد فيها عدد كبير من تلك العناصر ، على أن يحوي كل جدول من تلك الجداول نوع واحد من تلك الوحدات الزخرفية سواء كانت آدمية أو حيوانية أو غيرها وذلك تمهيداً لتوظيفها في البناء التصميمي للمشغولة الفنية المستوحاة من المنمنمات المختارة كرؤية معاصرة .

وفيما يلي يعرض الكاتب كل مجموعة من الوحدات المرتبطة به :

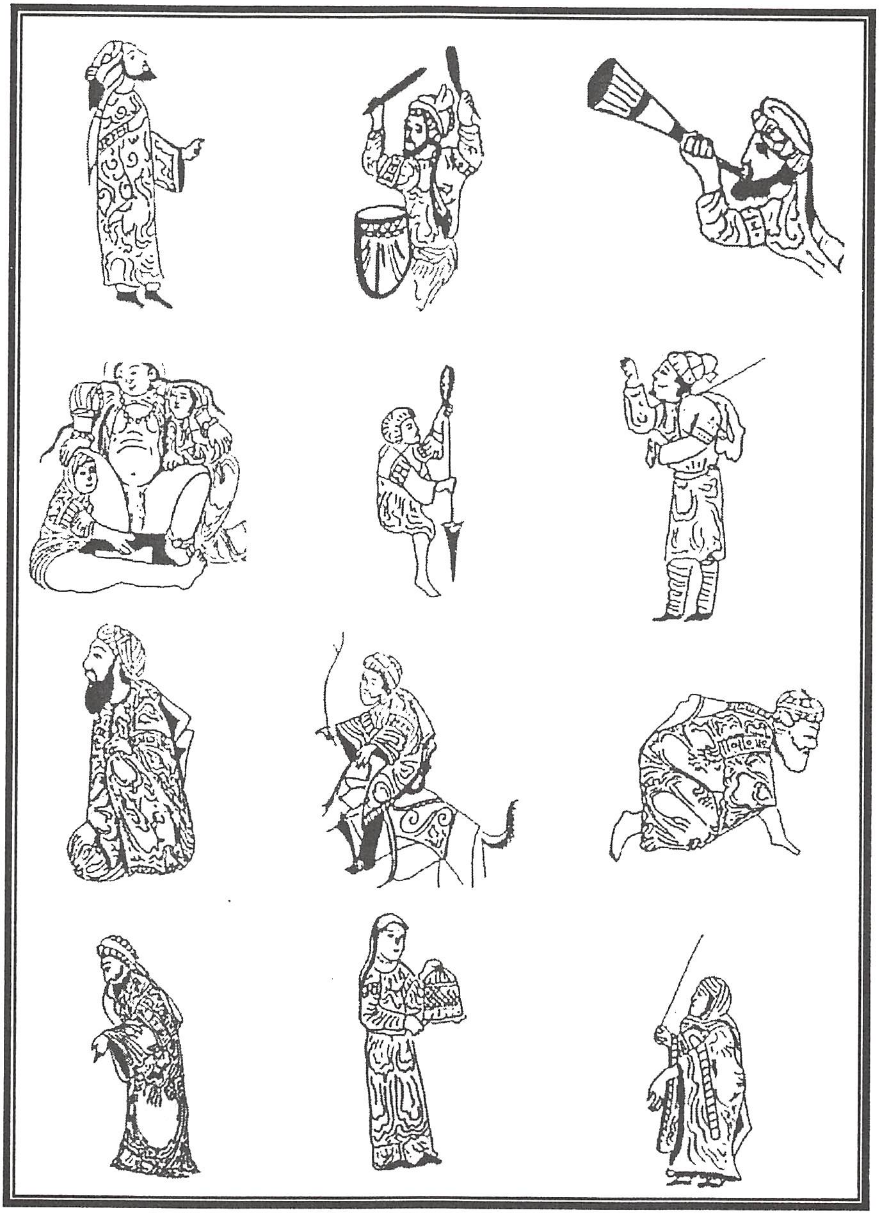
شكل (1- 1 أ ، ب)	يعرض مجموعة من الوحدات الآدمية
شكل (1- 2)	يعرض مجموعة من الوحدات الحيوانية
شكل (1- 3أ ،ب ،ج)	يعرض مجموعة من الوحدات النباتية
شكل (1- 4)	يعرض مجموعة من وحدات الطيور
شكل (1- 5)	يعرض مجموعة من الوحدات المعمارية الهندسية
شكل (1- 6)	يعرض مجموعة من الأواني والرايات والأبواق والهودج والسلال والطبول والرماح والموازين
شكل (1- 7)	يعرض مجموعة من العناصر البحرية – السفينة والمركب والمرساة والأسماك



شكل (1-1أ)

يبين مجموعة من وحدات آدمية من منمنمات الواسطى المختارة

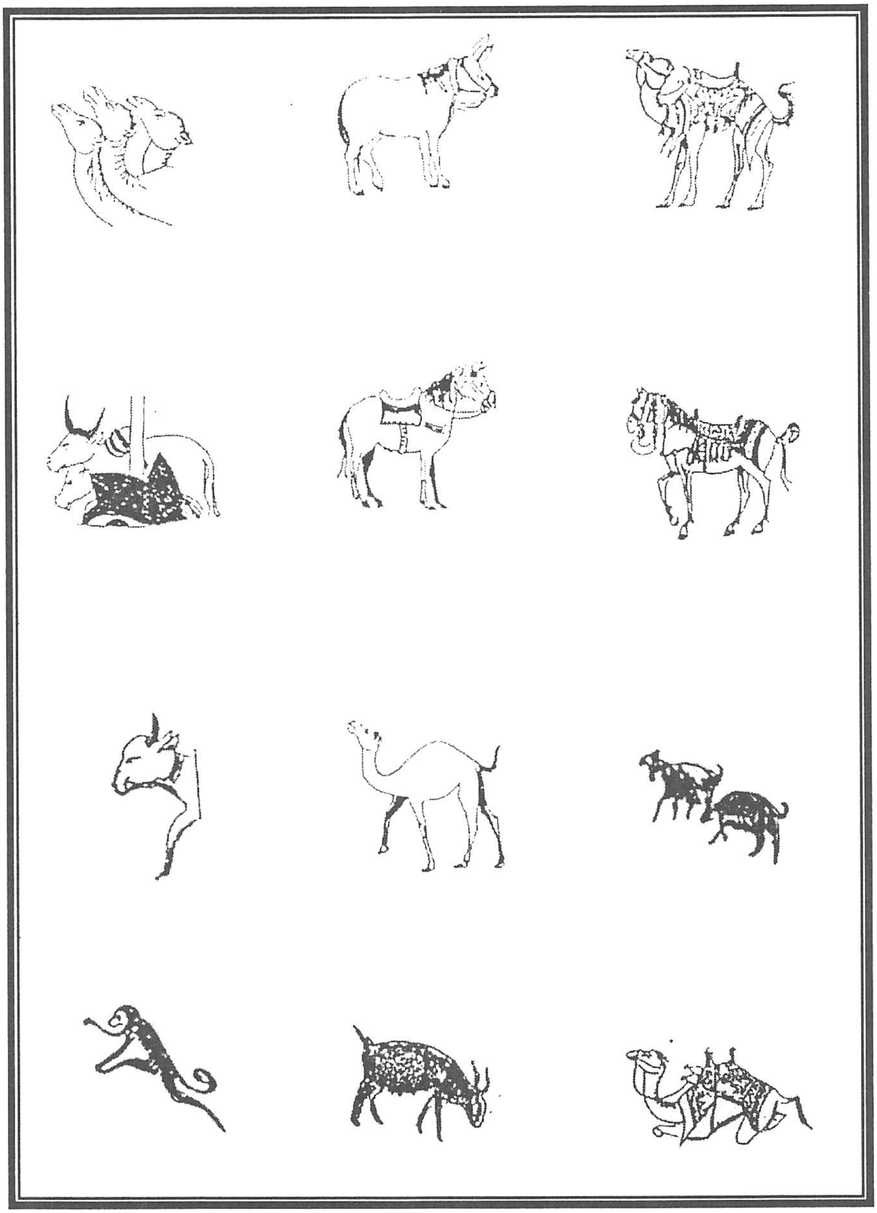
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-1 ب)

يبين مجموعة من وحدات آدمية من منمنمات الواسطى المختارة

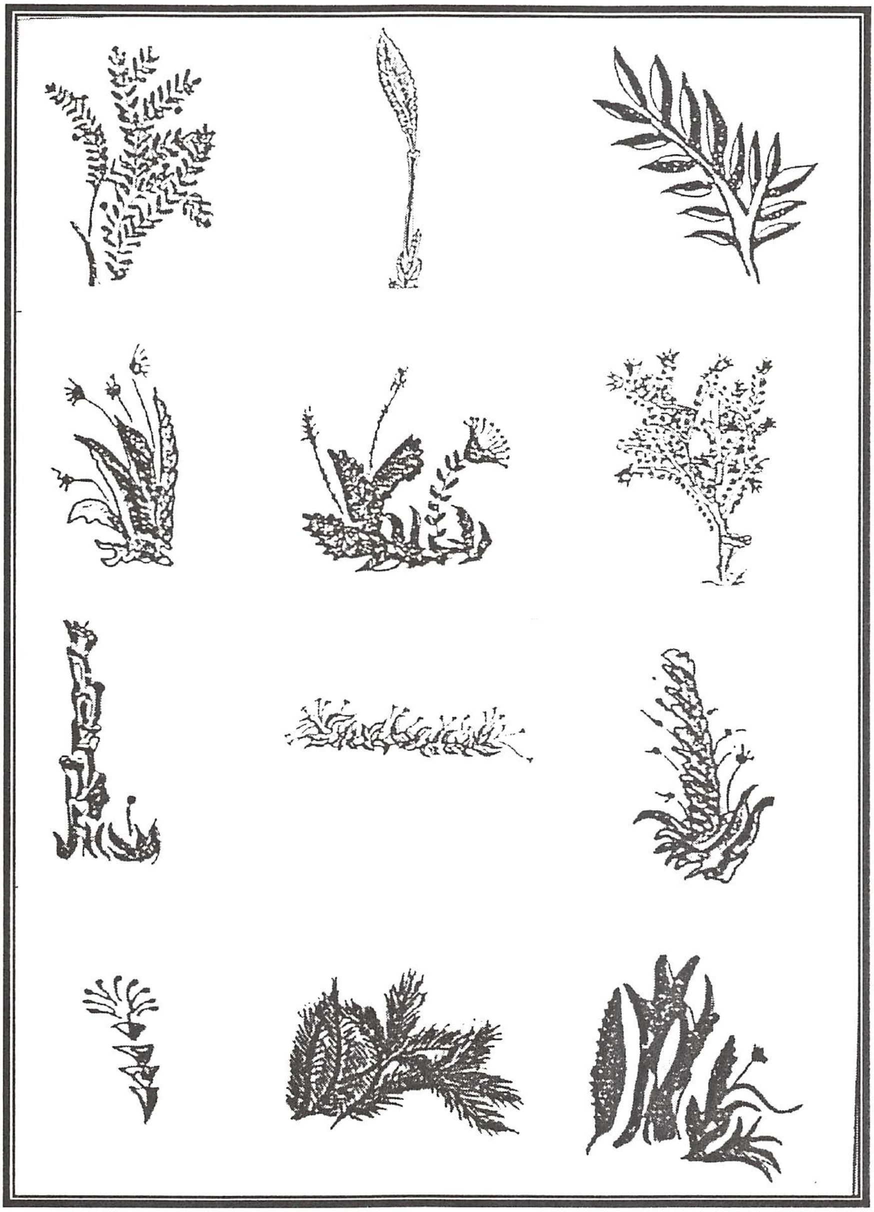
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-2)

يبين مجموعة من الوحدات الحيوانية من منمنمات الواسطي المختارة

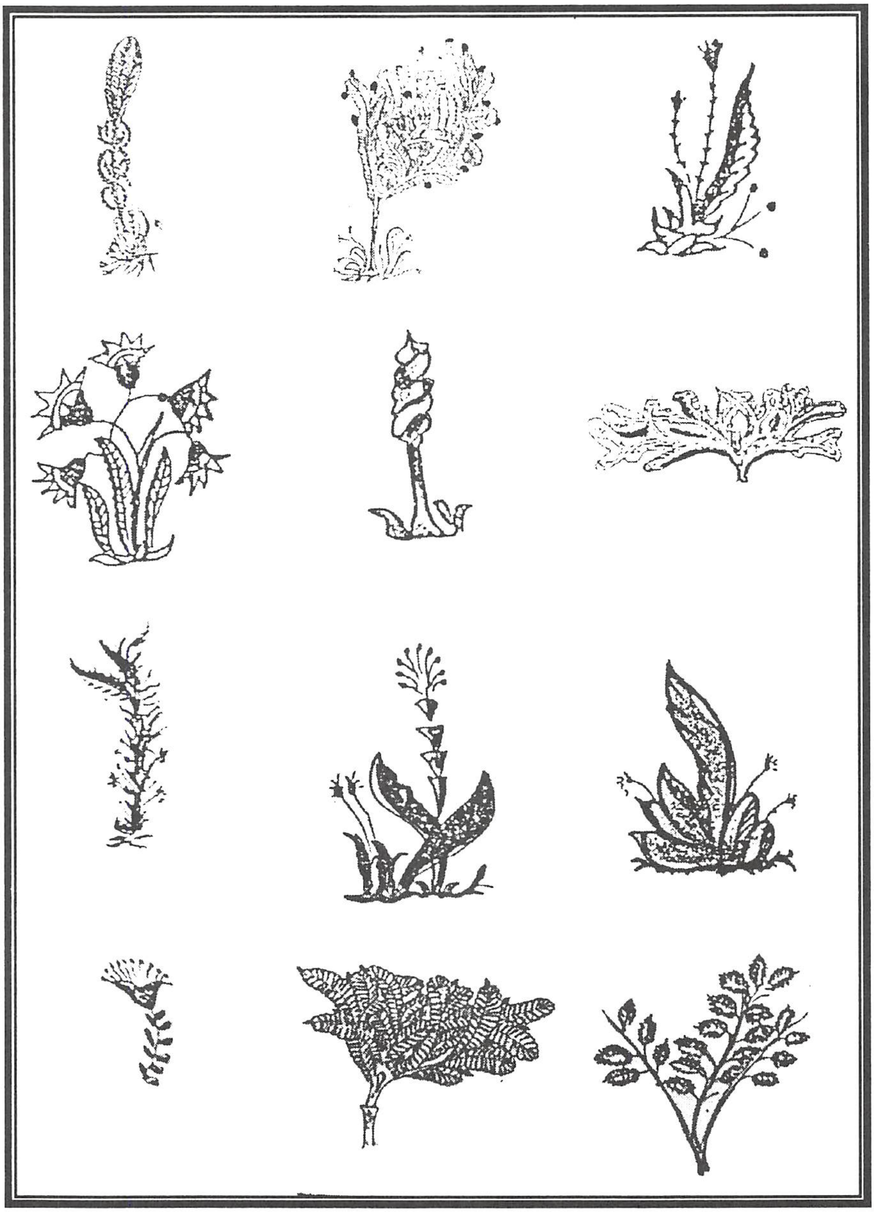
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-13)

يبين مجموعة من الوحدات النباتية من منمنمات الواسطى المختارة

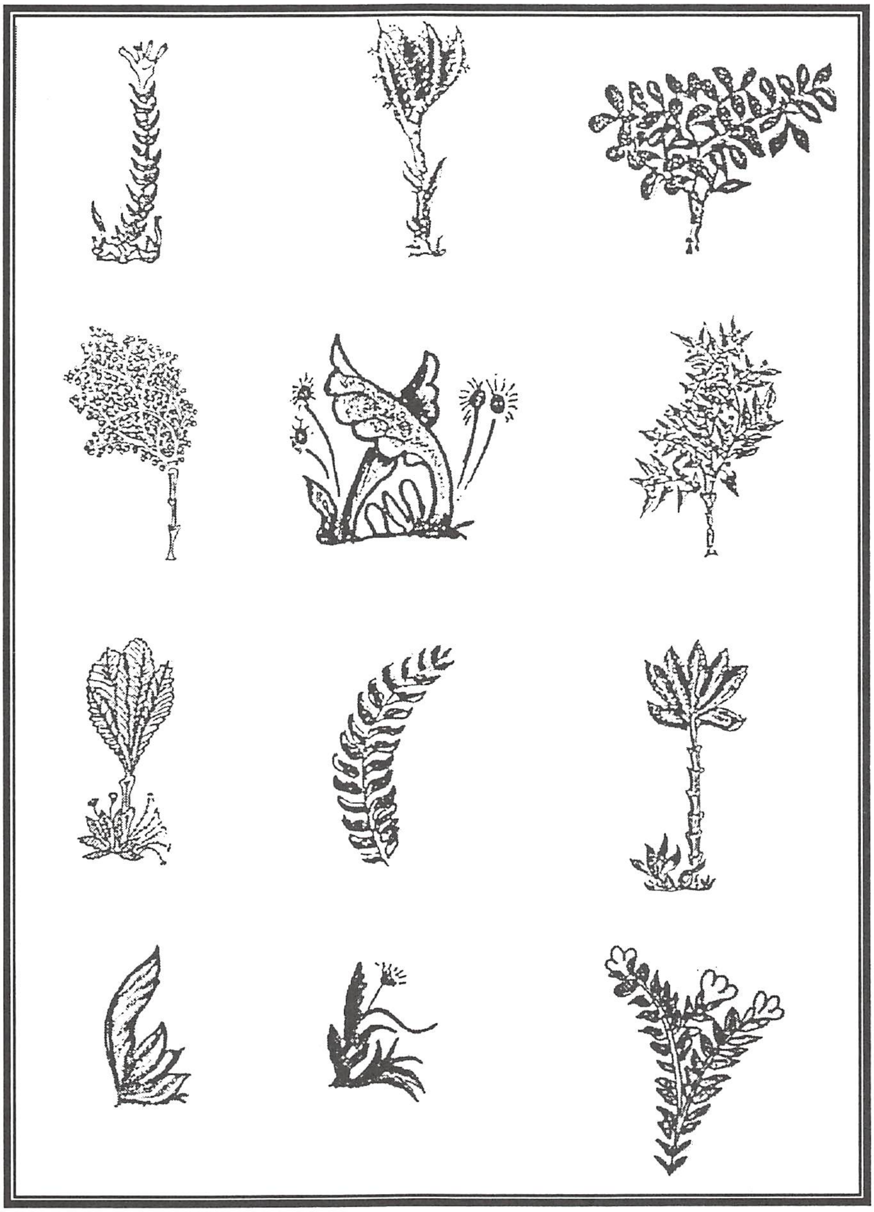
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-3ب)

يبين مجموعة من الوحدات النباتية من منمنمات الواسطى المختارة

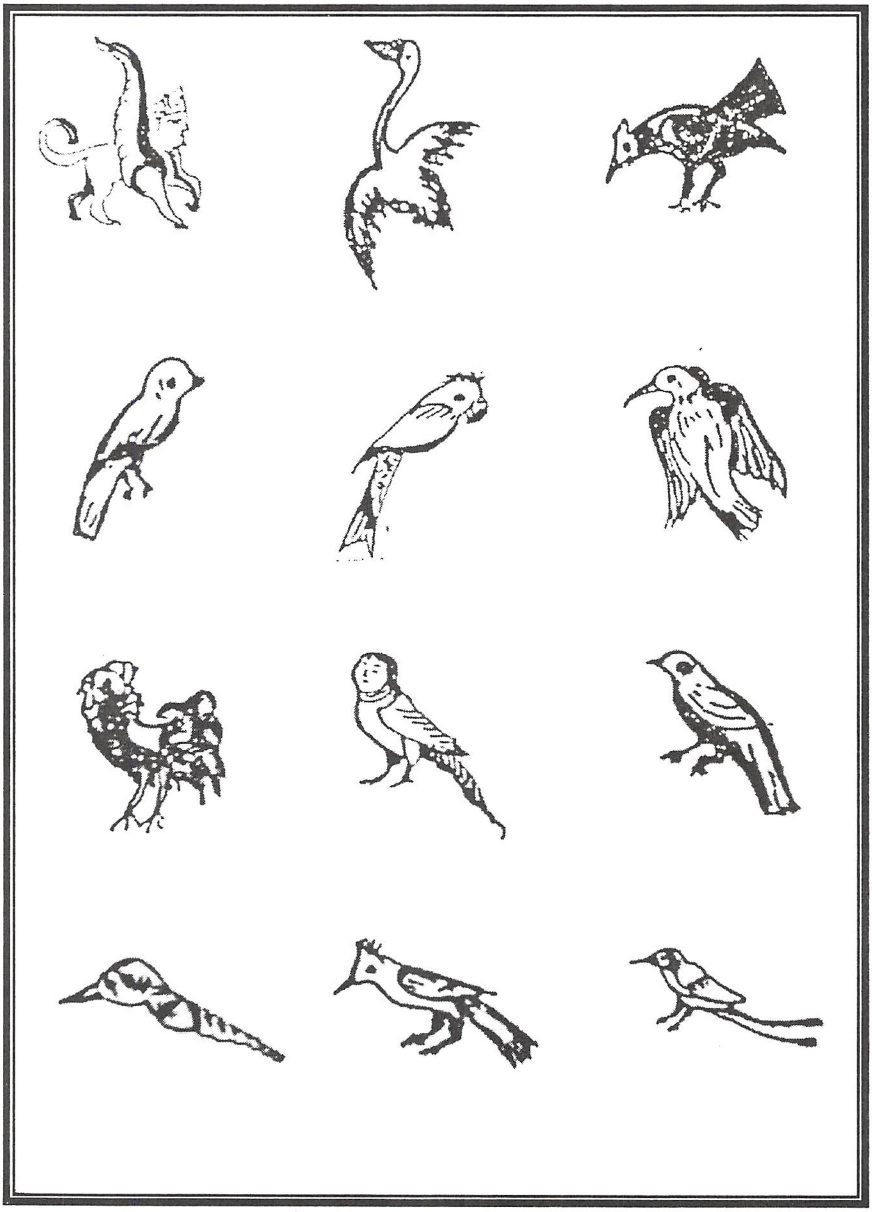
(من إعداد الكاتب)



شكل (1- 3ج)

يبين مجموعة من الوحدات النباتية من منمنمات الواسطى المختارة

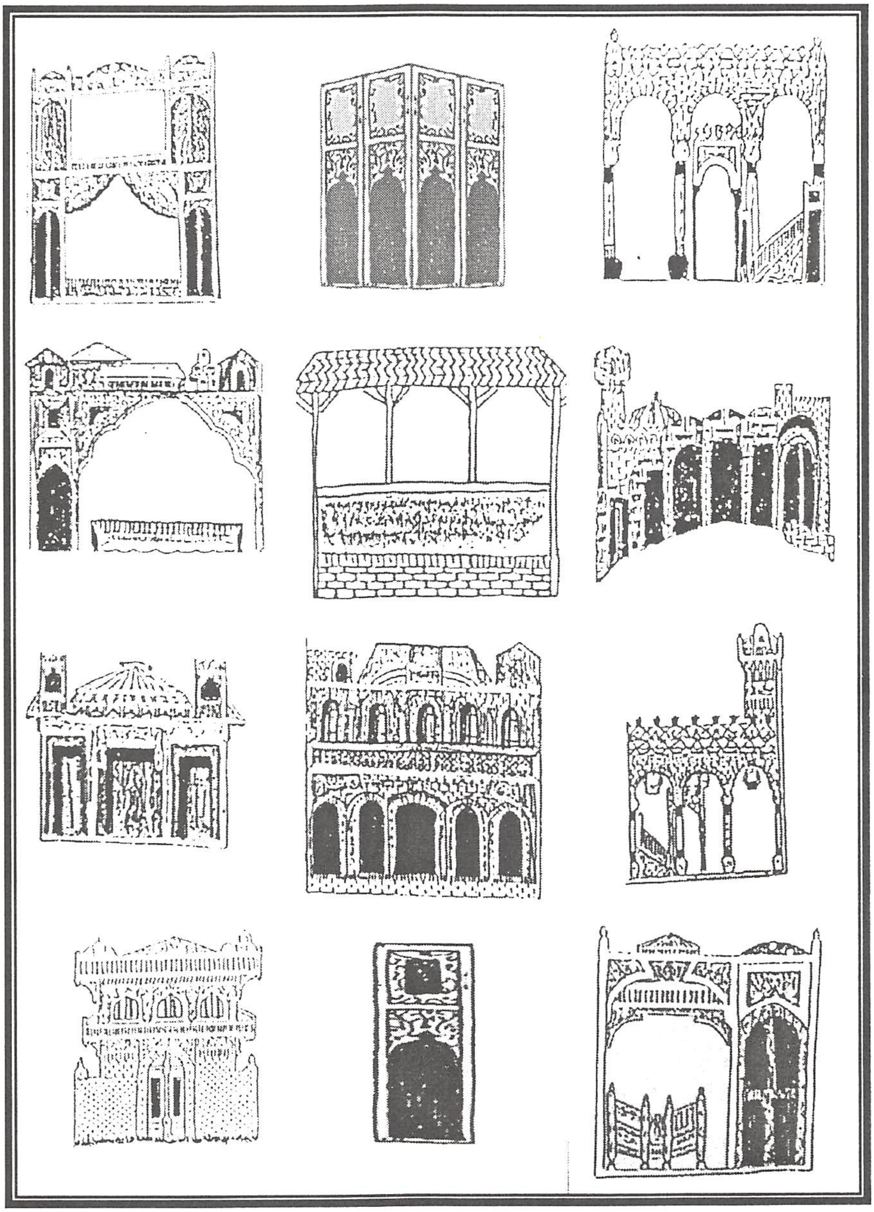
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-4)

يبين مجموعة من وحدات الطيور من منمنمات الواسطى المختارة

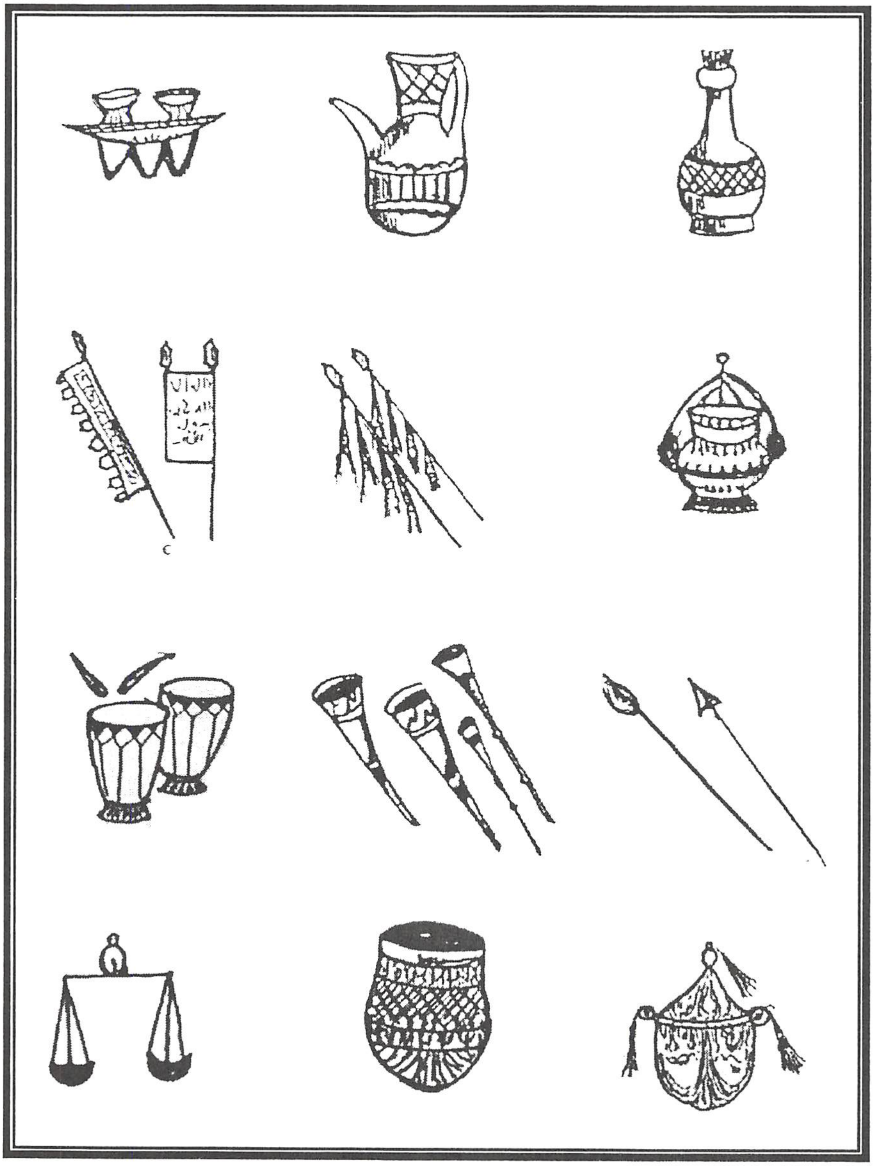
(من إعداد الكاتب)



شكل (1-5)

يبين مجموعة من الوحدات المعمارية الهندسية من منمنمات

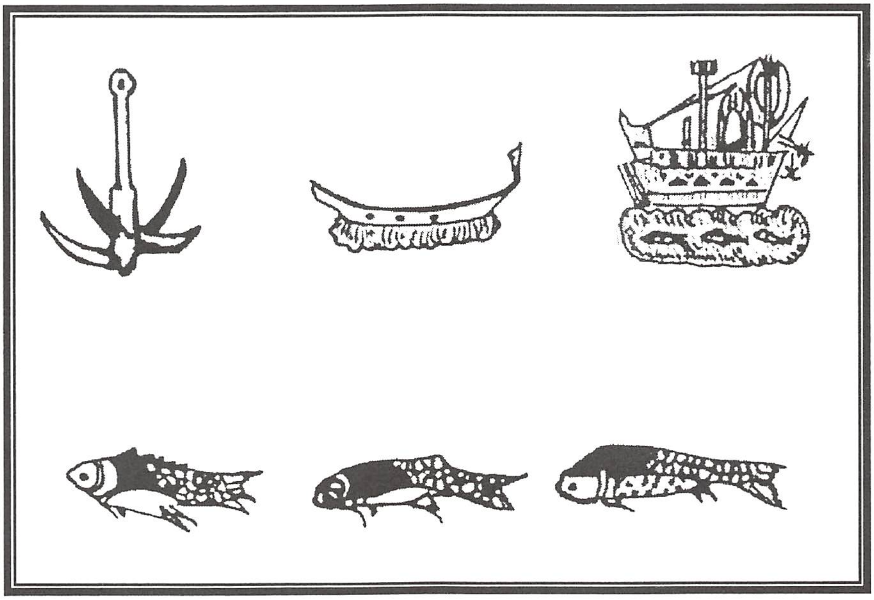
الواسطى المختارة (من إعداد الكاتب)



شكل (1-6)

يبين مجموعة من وحدات الأواني والرايات والأبواق والهودج والسلال والطبول والرماح والموازيين من منمنمات الواسطى المختارة

(من إعداد الكاتب)



شكل (1-7)

يبين مجموعة من الوحدات البحرية – السفينة والمراكب والمرساة والأسماك
من منمنمات الواسطى المختارة
(من إعداد الكاتب)

سادساً : استخلاص السمات التشكيلية والتعبيرية للمنمنمات الإسلامية من خلال فن الواسطى

تناول الجزء السابق الدراسة التحليلية للمنمنمات المختارة من المنمنمات الإسلامية ، مع التصدي للمفهوم الفلسفي وكذلك البناء التصميمي ، وكذلك العناصر الزخرفية في هذه المنمنمات عن طريق توضيحها واستخلاصها في جداول مصنفة إلى عناصر نباتية وحيوانية ، وآدمية وأدوات وعليه فسوف يتعرض هذا الجزء من الدراسة لاستخلاص أهم السمات التشكيلية والتعبيرية في المنمنمات الإسلامية وذلك تمهيداً للوصول إلى إجراء التطبيق العملي وهو تصميم وتنفيذ المشغولة الفنية المعاصرة المستوحاة من المنمنمات الإسلامية ، وحتى تكون هذه السمات المستخلصة هي الركائز الأساسية والمنطلقات التي تقوم عليها وتنطلق منها تجربة البحث وهي :

1- ترجمة الحياة العراقية بكل تفاصيلها المرئية في ذلك الوقت ، والتعبير عن أرهف وأرق الخلجات النفسية وتجسيدها .

2- الجمع بمهارة بين ما هو منقول من الحضارات السابقة وبين ما هو مستوحى من الطبيعة ، في رسم عناصر اللوحة فالأشخاص يفيضون بالقوة والحيوية رغم عدم الالتزام بالنسب التشريحية للجسم .

3- استخدام الخلفيات المعمارية في الصور والجمع بين التعبيرية والواقعية ، وإضفاء الطابع الزخرفي المعماري الإسلامي عليها .

4- تحقيق قواعد المنظور الحسي ، حيث الجمع بين المسقط الأفقي ، والواجهة ، والمنظور المعنوي الذي يعطي لبعض العناصر أهمية دون سواها وذلك عن طريق (اللون – الحجم – الإيقاع) .

5- البراعة في استخدام الأعين في التعبير والأصابع والأيدي في الإشارات والإيحاءات .

6- تميزت المنمنمات بالأسلوب السردي في تصوير لوحاتها ، أي تتابع الأحداث التصويرية بالرغم من النصوص المنفصلة لمقامات الحريري .

7- الابتعاد عن التأثيرات الكلاسيكية في خطوط الوجه ، وإضفاء المسحة العربية عليها .

8- التخلص من الخطوط الجامدة المتبعة في فنون الحضارات السابقة (الساسانية – البيزنطية) ابتكار خطوط قائمة مموجة لطيات الملابس ، وأيضاً خطوط تشبه الديدان المتجمعة كمياه البحر .

9- التأثر ببعض التقاليد الساسانية الواضحة في رؤوس الأشخاص الكبيرة .

10- البراعة في رسم الحيوانات و بخاصة الإبل والخيول فهي أقرب إلى الواقع بشكل كبير .

11- البراعة في تحوير النباتات والأشجار، فهي تشبه الأعشاب البحرية ، أما الأزهار فهي تشبه المطرزات إلى حد كبير .

12- رسم الأعين من منطقة (ثلاث أرباع الوجه) تأثراً ببعض التقاليد الهندية الشرقية .

13- يتميز اللون الواحد بأهمية فكرية ووجدانية في المنمنمات الإسلامية ولكل لون حسه الخاص بقدر علاقته بالألوان المجاورة .

14- استخدام عدداً محدوداً من الألوان ، ولكنها توضع في مواضعها الصحيحة بحيث يشعر الملتقى بتزايد عدد الألوان .

15- استخدام الألوان الهادئة ، كالأخضر الزيتوني والأرجواني ، والأزرق البنفسجي أما الذهب فيستخدم في مناطق محسوبة بدقة كالحلي ، والمطرزات ، والأواني ، والزخارف والملابس .

اللغة التشكيلية للواسطى :

من خلال الدراسة التحليلية السابقة ، وأيضاً استخلاص العناصر التشكيلية في أعمال الواسطى تتناول هذه النقطة اللغة التشكيلية للواسطى واستخداماته للتكوينات والخطوط والألوان يمكن الوصول إلى المداخل التجريبية التي تساعد على تصميم وتنفيذ مشغولة فنية معاصرة مستوحاة من أعماله وهي كما يلي :

لم يشأ الواسطى أن يكون أسيراً للواقع ، أو أن يحصر نفسه داخل إطار الحقيقة المرئية ، أو أسير التقليد والنقل الحرفي من الطبيعة بل عمل من خلال مفهومه الخاص ، وفلسفته الأكثر تميزاً تجاه مجتمعه ، فتعدى الحدود الضيقة للحقيقة الظاهرة البادية للحس حيث استطاع أن يتغلغل ببصيرته النافذة إلى أعماق مجتمعه ، بجميع عناصره ومرافقه ، باحثاً عن الحق والجوهر المطلق ، وترسبت في وجدانه مبادئ ومفاهيم حددت نظرته إلى الواقع المرئي ، وفرضت بالتالي أسلوب معالجتها فنياً بلغة التصوير لغة (الشكل – والخط – واللون) .

وإذا كانت محاكاة المظهر البصري للأشياء قد أملت على الفنان الغربي استعمال كافة القواعد الفنية لتأكيد هذا المظهر إلا أن الفنان المسلم – انطلاقاً من مفاهيمه وفلسفاته الخاصة لم يحفل بهذه القواعد (التجسيم والتظليل ، المنظور الخطي واللوني) .

التكوين :

تعتمد تكوينات الواسطى على التسطح في رسم الأشخاص والكائنات الحية والجامدة ، فليس ثمة وجود للبعد الثالث الحقيقي ، ولا أثر فيها لاستخدام الظلال في التجسيم ، كما أن هذه الشخوص والحيوانات والعناصر المعمارية ، تتراءى كلها على مستوى النظر لا يحجب أحدها عين الرائي ، ولا تتلاشى في الفضاء كما أن لوحات الواسطى تتضمن أنواعاً من التكوينات حيث نرى فيها ظاهرة الجمع بين عدة مشاهد في حيز واحد . كذلك ما نراه فيها أيضاً من اختفاء الخلفيات المتكاملة ، وخاصة بالنسبة للمناظر الطبيعية التي يكتفي الواسطى باجتزاء عنصراً أو عنصرين منها لاستكمال التكوين وتحقيق التوازن اللازم في توزيع العناصر على سطح اللوحة .

لقد استخدم الواسطى العناصر والتكوينات المعمارية ، بطريقة مبتكرة حيث اتخذ منها إطاراً للمشاهد الداخلية ، وذلك بأسلوب رمزي اصطلاحي يتخلى فيه عن النسب والمقاييس وقواعد المنظور حرصاً منه على المحافظة على القيمة التعبيرية للأشخاص ، وتنسيق عناصر الصورة بالشكل الذي يبرزها وتجعلها أكثر وضوحاً ، بغض النظر عن محاكاة الواقع في النسب والمقاييس .

المنظــور :

لم يتصدى الواسطي كفنان إسلامي للمنظور بمعناه الحسي الكلاسيكي المتعارف عليه بين مصوروا الغرب على أنه ذلك التضاؤل النسبي المــوحي بالعمق ، وذلك الهدوء

التدريجي في حدة الألوان للإيحاء بالمسافات والأبعاد . لقــد عــرف الواسطى المنظور – كما عرفه الفنان المسلم بشكل عام – من خلال مفهومــه ورؤيته الخاصة ، لذلك نرى في أعماله ما نراه في سائر أعمــال المــصور الإسلامي في ابتكار أنواع جديدة من المنظور حيث نجد في هذه الأعمــال ، اجتمع المسقط الأفقي والرأسي والجانبي لنفس الشيء في صــورة واحــدة . وكأن الفنان الإسلامي قد تنبأ مبكراً بنظرية " ديكارت " القائمة (على أن كل نقطة تصلح كمركز للملاحظة) .

كما أننا نلاحظ نوعاً آخر من المنظور ، ذلك ما يمكن أن نطلق عليه (المنظور الإيهامي) ، الذي يتحقق بترتيب أحجام العناصــر علــى سـطح اللوحة ، وفقاً لأهميتها في الموضوع ، لا وفقاً لانعكاسها على شبكة العــين ، مثال ذلك وضع الأشخاص الهامة في مقدمة اللوحة ، وكذلك المبالغــة فــي أحجامها وإبرازها بصرف النظر عن موقعها على سطح اللوحة قرباً أو بعداً . وتبعاً لذلك يخلق لنا الفــنان نوعاً جديداً من المنظـــور هــو (المنظــور المقلوب) حيث تظهر الأشياء البعيدة أكبر حجماً أو أقوى لوناً مــن الأشــياء القريبة .

الخـــط :

أما الخط عنده ليس مجرد مسار يحدد الأشكال والمـــساحات ولكنـــه حقيقة حية تعكس مدلول المكان والزمان معاً ، ويكتسب في نفس الوقت عـــدة معانٍ ومدلولات تختلف من حالة إلى أخرى ، فنراه تارة مستقيماً صارماً في حدة ، أو منحنياً رخواً في رقة ، سميكاً غليظاً يسير في بطء أو رشيقاً رفيعـــاً يتقطع في إيقاع متلاحق .

الألـــوان :

لم يكن للون الواحد في حد ذاته عند الواسطى قيمة فكرية ووجدانيـــة وحية وهو مستقلاً عن باقي الألوان ، ولكن الواسطي اكسبه قيمة من خـــلال علاقته بالألوان المحيطة به وتأثره بها ، كما أنه لم يستخدم في لوحاته سوى عدد محدود من الألوان هي : الأصفر ، والأرجواني ، والأخضر الزيتوني ، والأزرق البنفسجي ، ولكنه استطاع أن يخلق من هـــذه الألـــوان المحـــدودة تكوينات لونية متوافقة تجعل المنمنمة تبدو وكأنها زاخرة بعـــدد هائـــل مـــن الألوان .

الفصل الرابع

اتجاهات التحديث في المشغولة الفنية المعاصرة

تمهـــــيد

الفن الحديث ، والفن المعاصر

مفهوم الحداثة في الفن

الغاية من التحديث

آفاق التحديث و أبعاده في الفن التشكيلي

التجريب كأول مداخل التحديث

الفكر التجريبي في الفن

التجريب في التربية الفنية

التحديث ومتغيرات التشكيل في المشغولة الفنية المعاصرة

التجريب ، والمشغولة الفنية المعاصرة

- التجريب في الفكر التصميمي
- مفهوم البناء التصميمي
- التجريب في الخامات والوسائط
- التجريب في التقنيات وأساليب التشكيل

تمهيـــــــد :

استطاع العقل البشري في هذا القرن بما أوتي من قدرة وموهبة ومـــا اكتسب من خبرة ومران أن يصنف ويجمع الحقائق ويسجل الملاحظـــــات ، وأن يـــجري التـــجارب والمـــشاهدات وأن يـــستنبط القـــوانين والنظريـــات والفروض ، وأن يكشف آفاقاً جديـــدة ، ذلك لأن العلـــم يـــصنع المعرفـــة ، ويدفع الفرد إلى التجارب والمشاهدات والملاحــظات ، كما استطاع بطرائقه المختلفة وأجهزته وأدواته وقياساته أن يزيد من دقة حواس الفرد فاندفع إلـــى الابتكار في جميع مناحي الحياة ، وبالتالي تطورت الفنـــون التـــشكيلية فـــي العصر الحديث تطوراً كبيرا يواكب ما يصاحب هذا العـــصر مـــن تغيـــرات ثقافية وحضارية وفكرية من ناحية ، وما جاء به هذا العصر من تطور هائل في العلوم والتكنولوجيا التي صبغته بروح خاصة من ناحية أخرى ، وفـــي هذا التطور تخلت الفنون التشكيلية عن تقاليد الفن القديم ومفاهيمه وفلـــسفاته ومضامينه ، وانطلق الفنان يطور في تعبيراته وتقنياته وموضوعاته وخاماته حتى يتمكن من تحديث عالمه بشكل دائم ، وتحرير فنه وإبداعه من كل مـــا هو شائع ومألوف .

والخروج عن المألوف من المفاهيم والمضامين التي يسعى إليها الفن بلغة المعاصرة وقد تم ذلك في ظل استيعاب الفنان المعاصر لمفهوم التجريب وأهميته وأبعاده في مجـــال الفن كإحدى السمات المميزة للعـــصر الحـــديث وباعتباره أحـــد المنطلقـــات الفنيـــة التي ينتجها العقل البشري بحثـــاً عـــن أبعاد جديدة وحلـــول فنـــية تعـــالج قضـــايا التشكـــيل والتعبير برؤية جديدة تختلف عن الرؤية التقلـــيدية ، ويقـــول " جون ديوى " :

أن مــن السمات الجوهرية للفنان أن يولد مجرباً ، وبدون هذه السمة ، يصبح الفنان مجرد أكاديمي ولابــد أن يكــون الفــنان مــجرباً لأن عليه أن يعبر عن خبرة ذات طابــع فــردي عميق .

ولعل من أهم ملامح هذا التحديث الاتجــاه إلــى تحطــيم الحــدود والفواصل بين مختلف مجالات الفنون ، فتخلت بعض الفنون التطبيقية عــن وظيفتها الحياتية و اتجهت إلى تأكيد الناحية التعبيرية وإبراز القــيم الجماليــة كعمل إبداعي يحمل ذاتية الفنان وخبرته وشخصيته المتفردة فتحررت معظــم الفنون من فكرة الارتباط بالاستخدام الوظيفي للمنتج الفني إلى الاتجــاه إلــى المقومات الفنية للشكل ، شكلاً ولوناً ، وملمساً وخامــة كمنطلقــات جماليــة مجردة للتعبير ، ويتضح ذلك من خلال ما نراه على سبيل المثال في الأشغال اليدوية الذي أضاف إلى ميدانه المألوف والذي انحصر طــويلاً فــي إنتــاج بعض مكملات الزينة وبعض المشغولات ذات الاستخدام الوظيفي اليــومي ، نراه اليوم مجالاً تعبيرياً وجمالياً بحتاً كمشغولة فنيــة (معلقــة حائطيــة) ، وكذلك الحال في كافة أنواع وميادين الفن التشــكيلي المعاصــر كالنسيــج ، والمعادن ، والأخشاب ، والخزف ...الخ ، ولقد انتــشرت هــذه الاتجاهــات المعاصرة على مستوى العالم وسار التجريب في هذا الاتجاه ويدعمه بعــض الفنانين المصريين الذين تميزوا في إنتاجهم بإبداعات فريدة في هذا المجال .

وهكذا أصبح كل فنان يسعى نحو استحداث صياغات جديدة مبتكــرة لا تلتزم بأسلوب محدد المعالم ، وفي الوقت ذاته ذابت الفوارق بــين أنــواع الفنون التشكيلية ، فأصبح من الممكن تجسيد عمل فني بواســطة التــصوير النحتي مثلاً ، أو النحت التصويري الذي لا هو نحت صرف ولا هو تصوير خالص ، وإنما هو شكل تم تخليطه وتوليفة من عناصر الفنيين ، كمــا بــرز

على ساحة الإبداع أيضاً الشكل المجسم أو العمل المركب الذي يتألف من عناصر عديدة مثل الأشكال المستديرة ذات الحجم مع عناصر مرسومة وملونة ،وإضاءة مسلطة بطريقة معينة ، تلك الحدود المستقرة التي تلاشت بين أشكال الفنون ، وتلك العلاقات المميزة للاتجاهات الفنية المعروفة التي اختلطت وتزاوجت .

كل ذلك قدم الفنان التشكيلي في أواخر القرن العشرين نموذجاً فريداً غير مسبوق للإمكانات الفنية الواسعة التي سوف يترك لموهبته الحرية والقدرة على الاختيار والتجريب دون قيود .

♦ **الفن الحديث والفن المعاصر**

قبل أن يخوض الكاتب في دراسة اتجاهات التحديث في المشغولة الفنية المعاصرة ، يرى أنه من الضروري تناول بعض التعاريف والمفاهيم المتعلقة بهذا الموضوع ، ولعل أهم وأول هذه المفاهيم هو مفهوم الفن بين الحداثة والمعاصرة ، ومعنى كل من الحداثة من جهة أخرى ،ومتى نطلق على الفن فن حديث ومتى نطلق عليه فن معاصر .

والفن الحديث : هو ذلك الفن الذي جاء برؤاه التشكيلية الجديدة ، وبأفكاره ومفاهيمه ، وبوسائطه وخاماته وتقنياته المستحدثة ، كثورة ورد فعل على تقاليد ومفاهيم الفن الكلاسيكي القديم ، وهو ذلك الفن الذي بدأ أولى مراحله بالمدرسة التأثيرية والتي تلتها وتفرعت من صلبها منذ بدايات القرن العشرين الكثير من المدارس والحركات الفنية الأخرى ، التي كان من أهمها المدرسة الوحشية ، والتكعيبية ، والسريالية ، والتجريدية وغيرها ...

وبمعنى آخر يمكن أن يفسر الفن الحديث بشكل أكثر تفصيلاً على أنه هو ذلك الفن الذي يقوم على رؤى تشكيلية خاصة للواقع والطبيعة والموضوع والفكرة .

تلك الرؤية الخاصة التي يعبر بها الفنان في صورة تكوينات لا موضوعية أو لا واقعية ، وتخرج عن التقريرية والمحاكاة ، تكوينات تنطوي على التحوير والتجريد والتسطيح والتلخيص ، كما أنها تخرج عن تقاليد الفن القديم وتأتي بالجديد في الخامة والتقنية والأسلوب ، وعن كل ما درج عليه فنانو جيل ما قبل الحرب العالمية الأولى .

أما معنى المعاصرة فإنها كما تشير معاجم اللغة – تعني المعايشة والملازمة في فترة زمنية محددة ، فنحن نقول : عاصر فلان فلاناً ، بمعنى عاش معه أثناء فترة حياته ، أما عن المعنى الاصطلاحي للكلمة فهو أن يحمل الشيء روح العصر الذي يعيش فيه ، ويتواكب مع مقوماته و متطلباته ، ويحمل معطياته العصرية : الفكرية منها والعلمية والثقافية والاجتماعية .

وفي مجال الفن التشكيلي فتطلق صفة (المعاصرة) على أي عمل فني ينتجه الفنان اليوم سواء ما كان منه منطوياً على تلك الاتجاهات الحديثة التي تجاوزت تسجيل الواقع ، أو ما ينطوي منها على أكثر الاتجاهات واقعية مثل الأعمال الكلاسيكية التي أنتجها " بيكاسو" وأعمال المدرسة المكسيكية مثل " أوروزكو " ، والأعمال الإقليمية للأمريكيين المعاصرين مثل " جرانت وود " و " توماس بنتون " والتي تنتمي إلى ما بعد 1920م ، ولكنها جميعها مع ذلك بعيدة كل البعد عن أن تكون فناً حديثاً حسب مفهوم "

موندريان " ، " وكاندنسكي " الذي يؤكد على حتمية التحديث بقولة : إن العمل الفني وليد عصره ، فكل فترة ثقافية تسفر عن فن خاص بها لا يمكن تكراره ، وأي جهود تبذل لإحياء مبادئ فنية قديمة لن تتمخض إلا عن فن جهيض .

وهذا هو المفهوم الذي أكد عليه " هربرت ريد " في تفسيره للحداثة في سياق تبريره إغفال بعض الأسماء الشهيرة من مصنفة (موجز تاريخ التصوير الحديث) بدعوى أنهم عاشوا حقاً في هذا العصر لكن أساليبهم ليست حديثة بالرغم من تميزها عما سبقها من أساليب ، وأنهم يعكسون المرئيات ويرتبطون برؤى سابقة ، وأن " هربرت ريد " هنا يتبنى كلمات " بول كلي" التي يقول فيها (إن الفن الحديث لايعكس الشيء المرئي إنما يجعله مرئياً) والتي يعتبرها معياراً يزن به الأعمال الفنية ويحدد مدى حداثتها .

وعلى هذا فأنه لا يمكن اعتبار كل الفنانين المعاصرين محدثين ، كما أنه على العكس من ذلك ، لا نستطيع أن ننفي صفة الحداثة عن بعض الفنانين المعاصرين لمجرد استخدامهم لطرق أداء قديمة أو استلهامهم لتراث وتقاليد حضارات فنية في عمق التاريخ ، فإن استخدام " دالي " لأسلوب التصوير الهولندي في القرن السابع عشر في لوحاته ، أو وجود شبه إحدى لوحات " بيكاسو" واحد التماثيل الأفريقية ، أو انعكاس إحدى سمات الفن الإسلامي على أعمال " ماتيس " كل ذلك لا ينفي صفة الجدة والحداثة ولا يلغي صفة الإبداع والابتكار عن هذه الأعمال ، إذا أن هؤلاء الفنانين عندما يتناولون الفنون القديمة ، فأنهم يخلقونها خلقاً جديداً وفقاً لمثاليات

العصر الحاضر من جهة ، وما تمليه عليهم رؤيتهم الخاصة وشخصيتهم المستقلة من جهة أخرى ،

ومما تقدم يخلص الكاتب إلى أن المفهوم الصحيح لاصطلاح (الفن الحديث) هو مفهوم يتجاوز – ضيقاً أو اتساعاً – حدود المعنى الحرفي الذي تتضمنه معاجم اللغة من حيث الحداثة الزمنية ، فقد يتسع المصطلح ليشمل الفن الحديث رسوم الكهوف التي نقشها البدائيون منذ آلاف السنين ، كما يضيق في نفس الوقت المصطلح ذاته عن احتواء أعمال بعض الفنانين المعاصرين الذين يعيشون اليوم ولم يخرجوا من دائرة الرؤى والمفاهيم والمثاليات والتقاليد الفنية التي عاشها أجدادهم .

♦ مفهوم الحداثة في الفن

يقترن مصطلح التحدي Inuovation بالقدرة على التغيير وفقاً لبرامج موضوعة مقدماً لتلاءم ظروفاً جديدة ، ويلخص " جويس فيكون Joyc Fycoff " المصطلح في كلمتين التغيير المتعمد " Intended Change " وهذا التعريف ينطوي على ثلاثة ضوابط أساسية ، وأن التحديث مجال له اتجاه ورؤية مشتركة ، يعترف بالفرص التي تتصل بالرؤية ، ويتحرك عن قصد وبفاعلية في اتجاه محدد لبلوغ الهدف ومن وجهة نظر أخرى نجد " متيشل ديتكوف Mitcheell Ditcoff " يعرف التحديث بأنه " التجديد Renew " أو هو طريقة أو أسلوب جديد في تناول الأشكال ، ويرى أن الشيء المستحدث لا يخضع لصيغة بعينها بل أنه يعهد به إلى أشخاص لا يهدأ لهم قرار ، ملهمين لهم

ميول ملحة للتعبير ، ومع أن الاستحداث يخضع لبرنامج محدد إلا أنه متمرد دائماً على كل نظام قالبي

في حين يتطرف " توم بيتر Tom Beter " في تعريفة للاستحداث فيقول أنه عمل فوضوي لا يتناسب والتفكير المنظم الذي يجب أن يقسم به العمل الفني إلا أن الفوضى هنا يقتضيها التجريب المستمر والغير مقنن بشروط موضوعية .

وقضية الحداثة قديمة قدم الزمن فلقد تعددت الآراء حولها لتحديد بدايتها حيث يسعى الإنسان دائماً لإخضاع البيئة لإرادته ويبتكر ويبدع من أجل ذلك في الأفكار والأدوات ثم يعدل في سلوكه ويحدثه ليواكب العصر الجديد بكل معطياته ،

ويرى " هانتمان " : أن الحداثة في الفن رؤيا للواقع مواكبة للتقدم العلمي الناتج كالعملية التبادلية بين الإنسان والبيئة وتتغير مدركات الإنسان تبعاً لبيئته .

أما فكرة الحداثة عند " هربرت ريد " فهي مشتقة من انعكاس الثقافات الحديثة - أي أسلوب الحياة الحديثة - على الإبداع فإذا كان الفنان متوافقاً معها في الرؤيا الفنية وطريقة الإدراك تغير أسلوبه الإبداعي بما تقتضيه الظروف المستحدثة ، و اتسم بالحداثة .

ويشير الكاتب إلى أن ما أطلق عليه الحركة الحديثة في الفن بدأت على يد الفنان " سيزان " (1906 - 1839) وهو الأب الروحي لجميع فناني الحركة التقدمية للفن المعاصر إذ أنه الينبوع الضخم الذي تدفقت منه شتى الاتجاهات والتيارات الفنية للمذاهب الحديثة في القرن العشرين .

لقد أطلقت المدرسة التأثيرية الشرارة الأولى التي كانت بمثابة إشارة البدء لمرحلة فنية حديثة أفرزت العديد من الفنانين الذين أثروا الفن التشكيلي بإبداعاتهم فيقول " علي المليجي " :

لقد كانت التأثيرية جسر العبور الحقيقي نحو المعاصرة فهي مدرسة ترفض التقليد في الشكل والمضمون وتبحث عن مساندة نحو الفن الحديث في مدخل جديد للفن ، ولقد دفعت نظريتي النسبية والتحليل الضوئي للون هؤلاء الفنانين الشبان إلى معاودة رؤية الطبيعة والتعبير عنها فنياً بمنظور مخالف عما صنعته الواقعية أو حتى الرومانتيكية أو كل الفنون الزاهرة السابقة فقد خرجوا جميعاً من غياهب المراسم إلى رحاب الطبيعة يلاحظون ويسجلون ملاحظتهم البصرية .

ولم يرجح الفضل " لسيزان " رائد المدرسة التأثيرية ، وحدة بل يعتبر " بول كلي " أيضاً من أهم الفنانين الذين وضعوا حجر الأساس للحداثة والذي تلعب فيه المتغيرات الاجتماعية دوراً هاماً ، إلى جانب أيضاً الفنان " كاندنسكي " والذي يعتبر صاحب أول لوحة تجريدية أو لقد أكد في أحد مؤلفاته ، أن لكل فترة زمنية ثقافة فنية خاصة تسفر عنها ، ولا يمكن تكرارها وإن أي جهود تبذل لإحياء مبادئ فنية قديمة تكون نتائجها الفنية مبتذلة ، ويشير أيضاً إلى أن السمات الأساسية للعصر الحديث هي الإحساس بسرعة الزمن والتغيرات المفاجئة والمتلاحقة نتيجة استخدام التكنولوجيا المتقدمة ، وإذا كانت الحداثة في الفن أسلوباً وشكلاً ونوعاً جديداً من الجمال فهي ليست مطلقة وإنما تختلف باختلاف الأمم والثقافات ، والتراث ويّصف النقاد كثيراً من الاتجاهات الفنية التي تميز بالاستحداث بأنها تجريبية بمعنى أنها تكشف عن جانب جديد للموضوع حيث

يقوم الفنان باختيار عدد من التكوينات المتنوعة لتي تتناول نفس العناصر وبذلك يعرض من خلالها الجوانب الجمالية المختلفة ، والحلول التشكيلية المتعددة للموضوع .

وتعد نظرية " ماروفسكي Marovski " من النظريات الهامة في التحديث ، حيث تعتمد هذه النظرية على دراسة التراث الإنساني للوقوف على أسسه وما تتسم به قيم وسمات جمالية وتقنية ، فالتراث مصدر ثري بالخبرات الفنية التي نستطيع أن نجد صداها في أعمال كثيرة من المبدعين الذين أفادوا منها في إنتاجهم الفني ، فيمكن للرموز التعبيرية في (الفن الإسلامي) ومن خلال سماتها التشكيلية أن تتفاعل وتمزج لتحدث نوعاً من التغير والمعاصرة ، وقد دعم " ماروفسكي " نظريته بمدخلين هما :

أولا : المدخل الاجتماعي :

ويتناول المحتوى الفني وتعدد جوانبه وتراكماته ، ثم المحتوى الجمالي .

ثانيا : المدخل الجمالي ويتناول :

- سمات التجربة الجمالية
- سمات الشكل الجمالي
- تداخل علاقات الشكل والمحتوى

وقد وضع " ماروفسكي " لنظريته شروطاً ينبغي أن تتحقق ليتم التجديد والتحديث وهي :

<u>أولاً :</u>

ارتباط التحديث بالأصالة بما تشمله من التراث والحضارات والثقافات .

ثانياً :

ارتباط التحديث بمنهج البحث الثقافي ، أي الرؤية الفلسفية وراء العمل الفني ، وما يمكن أن يحويه من قيم وأسس يتم الاستناد إليها .

ثالثاً :

ارتباط التحديث بالفن كمبحث جمالي ، من خلال قيم تشكيلية ومداخل التجريب في الأشغال فالمحاولة للخلق والابتكار تحتاج دائماً إلى جذور وقواعد أساسية يمكن أن تنمو بشكل طبيعي ومنه المحتوى التراثي باعتباره مؤثراً ومصدراً يمكن أن يساهم في بناء الفكر والصياغة المعاصرة التي يسعى الكاتب للعمل من خلالها .

♦ الغاية من التحديث

الرؤية الفكرية هي إحدى سمات العصر الحديث -نظراً لكثرة ما صنعه الإنسان تلبية لاحتياجات عصره من العلوم والفنون من خلال مسيرته الحضارية هي أحد مكونات ثقافة الإنسان العصرية ، وقد تختلف رؤية إنسان عن إنسان آخر بما يتوافر له من التدريب الجيد على قانون الرؤية سواء رؤية جمالية عالية أم رؤية حياتيه ، والرؤية الفنية التشكيلية لا تتأتى إلا بالتدريب الذهني أو العقلاني من خلال مقاييس محددة ، وتدريبات معملية مقننة .

لقد دأبت الشعوب الراغبة في التقدم أو التي تتطلع إلى التطور على تدريب البصر على الرؤية الفكرية السليمة وأنشأت المعامل لتدريب العقل على الرؤية في مدارسها وكلياتها وخاصة الفنية منها ، ولكن الشعوب المتخلفة والنامية والتي لا تتطلع إلى التطور والتقدم و مواكبة العصر لم

تدرك هذه الحقيقة العصرية وأهمية تدريب رؤية الإنسان ، والارتقاء بها إلى عالم مرئي جديد يخضع لتقنين العصر وأفكاره .

وبانفـتاح عصـر حـرية التعبير الفني ، خرج الفنان مـن بوتقـة السيطرة عليه وعـلى أفكاره وأحـلامه وعـدم التزامـه بتـسجيل الحيـاة اليومية الرتيبة المملة –إلى عالم جـديد وآفاق أرحب .

إن الحرية العقلية في مجال الفن التشكيلي في حدود الرؤية الفكرية – التي سادت في بداية القرن العشرين ، وقد فتحت التنبؤات الشكلية الطرازيـة والفرق هنا بين الفن والا فن ، هـو قدرة الفنان على الإبصار العقلي لخلق عـالم جديد لا يوجد له مرادف في الطبيعة .

وهذا الفرق بين صنعة الفن والفن نفسه ، فالأول يتجـه إلـى تقليـد الطبيعة وتمثيلهـا سـواء بالتشبيه أو إقرارها ، ولم يعد هذا فناً يُقره العصر الحالي بكل تطوراته الهائلة نظراً للتغيرات الفكرية التي طرأت على الرؤيـة الفكرية ، وعلى التصورات التي تعيش في خيال وعقل الفنان فـي اكتـشاف واقع جديد لا تعيقه الرؤية العادية ، إن اكتشاف الإنسان لميكانزيمات الإبداع الفني ، وقوانـين الإدراك الحسي والعقلي هو اكتشاف عمق بصيرة الرؤيـة العقلية للفنان ، وبرمجة العمليات المصاحبة للإبداع الفني ، وقانون الحواس ، واكتشاف أبعاد الرؤية التخيلية – كل هذه العلوم الجديدة لا شك أنها سـاعدت الفنان التشكيلي على إدراك رؤيته الفكرية في القرن الحالي .

وهكذا جاء العصر الحديث فبحث الفنان في المدرك الكلي ، والـذي يعتمد على التصور الذاتي لما تكون عليه المرئيات من خلال الفكرة والمفهوم والتعبير فحلت الإبداعية محل التسجيل المصاحب للإدراك الحسي للمرئيـات

والتي كانت عملية سائدة عند كل الفنانين ليصبح العمل الفني ممثلاً للعالم الموضوعي فقد أكد " برونوفسكي " على ضرورة التعديل التشكيلي للعمل الفني بقوله إن ما يدفع أكثر المصورين والنحاتين ابتكارا إلى العمل الفني هو البحث عن التنظيم الأساسي للطبيعة سعياً وراء النظام الكامن تحت السطح .

يقول على المليجي :

وهكذا أيضاً بات التعديل التشكيلي للفن المصدر الأساسي في إنتاج الفنون الحديثة بما اعتمدت عليه من مقومات التجريب كفعل حقيقي يدفع إلى تحقيق النسق الجديد دائماً حيث اعتمد العلم على التجربة لكي تحقق للفن غاياته نحو التعديل والتغيير والزيادة حتى يتحقق أيضاً للفن قدرته على تعديل شكل الحياة والمساهمة في تعديل سلوك الإنسان نحو التكامل البنيوي الصحيح ، وقد شمل هذا التعديل التعبيري ، والتعديل القيمي .

♦ آفاق التحديث وأبعاده في الفن التشكيلي

منذ أن نال الفنان الحديث حريته في التعبير عن ذاته وتأكيد حريته ، خطى الفن التشكيلي بمختلف مجالاته وعلى متنوع أصعدته خطوات كبيرة نحو التطور والتغير والتحديث في الشكل والمفهوم والفلسفة والمضمون ، وذلك في سعي من الفنان ليكون فنه مواكباً لروح العصر ، حاملا لسماته ومسايراً لإيقاعه ، ومؤكداً لفكرة وفلسفته ، محققاً لرؤيته العلمية .

وكان حرص الفنان على إبداع فنه المتحرر من كل ما هو تقليدي ومألوف من المفاهيم والصياغات التشكيلية والحلول الجمالية ، فسعى إلى

تحرير إبداعه ، وتحرير المشاهد ذاتـــه ، وتحريـــر موضـــوعاته وخاماتـــه وتقنياته من كل شائع ومألوف وتقليدي ، فأكسب الفن الحـــديث والمعاصـــر بواعث وتطلعات جديدة لم يشهدها تاريخ الفن من قبل .

وإن المشاهد والمتتبع لإبداعات الفنان المعاصر علـــى ســـاحة الفـــن التشكيلي من خلال معارضه وبحوثه ودراساته ليستطيع بكل سهولة أن يدرك أبعاد التحديث المتعددة ، وآفاقه الرحبة الفسيحة ، والتي تناولت كل جوانـــب الفن شكلاً ومضمونـــاً وتقنية و أسلوباً .

ولعل أول مظاهر هذا التحديث هو الاتجاه إلى تحطيم وإذابة الفوارق والحدود التقليدية بين مختلف أنواع الفن ومجالاته المختلفة ، تلك الحدود التي ظلت طويلاً ترسم لكل فن من الفنون خاماته ووســـائطه وتقنياتـــه وأســـاليب تشكيله بحيث لا يحيد عنها ولا يتعداها .

كما شمل هذا التحديث شكل وأبعاد العمل الفني مـــن حيـــث هيئتـــه وحجمه ومساحة سواء كان عملاً مسطحاً أم مجسماً ،ومن جهة أخرى كـــان هناك التحديث في وظيفته العمل الفني وبصفة خاصة تلك الأنواع من الفنون التطبيقية التي ارتبطت عهوداً طويلة بحدود وظيفتها الاستخدامية مثل فنـــون النسيج والطباعة و أشغال الخشب والمعادن حيث تعدت هذه الفنـــون حـــدود الاستخدام الوظيفي الحيـــاتي إلى الوظيـــفة الجمـــالية والتعبيريـــة الـــصرفة المتحررة من كل غاية ، إلى جانب ما يشاهده المتذوق للفنون التشكيلية مـــن التحديث في التقنيات وأساليب المعالجـــة التشكيلية بالاســـتعانة بمعطيـــات العصر من الوسائل التكنولوجية الحديثة مثل فنون الضوء والليزر والحركـــة

والكمبيوتر والفيديو وفنون الطباعة الحديثة وتطبيق مبادئ ونظريات العلم الحديث في مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية .

كذلك شمل التحديث محاولات الفنان لفهم النظم والقوانين البنائية لأشكال الطبيعة في محاولة الوصول إلى فهم حقيقة وجوهر الطبيعة التي هي في النهاية جوهر الفن ، مما أسفر عن محاولات الفنان للتحديث في المفاهيم الجديدة لمفردات لغة التشكيل الفني وعناصره كالخط واللون والمساحة والملمس والحركة والفراغ .

كما شملت محاولات الفنان المعاصر التحديث في موضوع العمل الفني ومضمونه ، حيث سعى الفنان إلى استحداث موضوعات جديدة للتعبير واقتحام الموضوعات الغريبة والغامضة والمجهولة والتعامل مع جماليات التشكيل المستقل ، وفهم الموضوع في الفن من خلال مفهوم جديد يرتبط بتحقيق الكيان الجمالي للعمل كشيء قائم في حد ذاته .

أما مجال الخامات والوسائط المادية للتعبير الفني فقد كان ميداناً فسيحاً للتحديث حيث حاول الفنان استثمار ما أفرزه التطور العلمي والصناعي من خامات مستحدثة غير تقليدية على مجال الفن مثل اللدائن ، والمعادن والأنسجة ، والمستهلكات والأشياء الجاهزة والمصنعة وغيرها من الوسائط الطبيعية والصناعية وصولاً إلى استخدام جسد الفنان نفسه كوسيط ومادة للإبداع الفني .

♦ التجريب كأول مداخل التحديث :

والتجريب يمثل سبيلاً للتحديث و إن كان التحديث في هذه الحالة يأتي بصورة مضبوطة ناتجة عن محاولات عديدة قائمة على الملاحظة

والتسجيل والتفسير للظواهر وإن هناك جدل حول كون التجريب يأتي بالصدفة أو أنه يخضع لقواعد ثابتة .

وتلعب الصدفة أحياناً دوراً كبيراً فهي تعني كشفاً عابراً يلهم الفنان أثناء إنتاجه فهي عملية غير مقصودة وغير مرتب لها ، في حين أن ما يتم عن قصد عملية يهدف إليها الفنان بالتجريب والخبرة المستمرة ويقول " محمود البسيوني " : أن الصدفة والعفوية تعنى نبوغ الأفكار بسلاسة وبغير تكلف ويعني بروز الأفكار دون التزام بتعاليم مقصودة ، وهذه الصدفة تعتبر ضرورة في بناء العمل الفني ولكنها لا تصبح مثيرة إلا إذا هذبها الفنان وأضاف إليها حسه وكيفها للنظام حتى تدخل في قالب الفن التشكيلي وتخضع لمقوماته ، كما أن النظام يقصد إلى تنظيم التلقائية ، أما إذا كان نظاماً مفروضاً يمكن أن يتحول العمل الفني إلى مجرد صنعة تأن من فقدانها الحس والتلقائية ، ويمثل التجريب حجر الزاوية لدى الكاتبين والعلماء لإحداث التغيير والتطور في شتى مجالات العلوم على الإطلاق ، ويمكن أن يعرف التجريب على أنه العمليات التي تساعد على اكتساب خبرة عملية من خلال إتاحة الفرصة لكل البدائل الفكرية مما يحدث التغيير الذي يمكن تلقيبه بالتغيير المدروس ، ويميز التجريب عن الملاحظة في أنه تغيير متعمد ومضبوط للشروط المحددة لحدث ما وملاحظة التغييرات الناتجة عن الحدث ذاته وتفسيرها .

لقد أصبح مفهوم التجريب من أكثر المفاهيم انتشارا واستخداماً في العصر الحديث على مستوى العلم والفن والتربية كمدخل علمي للنشاط الإنساني في ضوء التقدم العلمي ومنهج القياس الذي أسهم في التفاعل بين العلوم والفنون والتربية ، فاستعار الفنان منهج العلماء في التخطيط واستفاد

العالم من خيال الفنان وحلمه في الخروج بدائرة بحثه إلى آفاق تتخطى المعلوم من الظواهر بحثاً عن التجديد وبذلك أصبح العلم فناً وصار الفن معايير ومناهج ودراسات تحل قدر التقنين .

ومن هنا أصبحت التجربة الإنسانية مدخل من مداخل تحصيل الخبرة لذلك انشأ " جون ديوي " المدرسة التجريبية الأولى والتي أطلق فيها حرية التجربة للمعلمين على أساس من التفكير الناقد وإعادة تكوين للخبرة السابقة على أساس من الابتكار من أجل تحقيق النمو والتطور المعرفي والثقافي والشمول للفرد ويقول " علي المليجي " : بالتجريب تسود عمليات إعمال العقل والفكر النشط وتواصل المعارف حتى لكان التجريب أصبح مظهر السلوك البشري المعاصر كله على الرغم من أنه يعد مظهر السلوك البشري منذ تحقيق الفعل الابتكاري الأول إلا أنه أصبح أكثر تمركزاً وتركيزاً في العصور التالية ، وها هو الآن يصل إلى ذروته .

وينظر " أورين ادمان " : إلى التجريب باعتباره مرحله إستغراقية تمر في سلسلة من الأفعال والأحداث الفعالة التي منها البسيطة كما هو متبع عند الأطفال والذي يتخذ صورة الألعاب والحركات غير الهادفة ، ومنها التجريب المركب كما هو عند الفنان والعالم والذي يتخذ صورة محكمة محملة بالحسابات والمعايير سواء بإدراك الأشياء الطبيعية ومعالجتها أم ابتداع الأفكار المجردة وترتيبها .

وحيث أن التجريب لم يقتصر على علم بذاته ، فقد بدأ المنهج التجريبي يتغلغل في الكثير من العلوم التربوية والسيكولوجية والاجتماعية ، فالتطور والتقدم الذي يميز العصر الحالي أدى إلى تطور هذه العلوم في

محاولة اللحاق بالعلوم الطبيعية كنوع من تحري الدقة ووضع المقاييس والمناهج المتطورة .

غير أنه بالرغم من كثرة استخدام المتخصصين في هذا المجال إلا أنهم يدركون تماماً مدى الصعاب التي تواجههم في عزل متغيرات الظواهر التي يقومون بدراستها أو ضبطها بل أحياناً يتعذر قياس بعض التغيرات بطريقة ترض الكاتبين وعلى نحو مباشر فيضطروا إلى اصطناع الأساليب غير المباشرة لأن الظواهر السلوكية ظواهر مادية ومعقدة تتداخل فيها العوامل وتتشابك .

على أن الغرض الأساسي من التجريب في جميع الأحوال هو تبين أثر متغير تجريبي معين على أنواع من السلوك تمثل المتغير التابع ومن المسلم به أن العامل التجريبي ينبغي أن يتوفر فيه درجة كافية من القوة والتأثير الذي ينشأ عنها تغيرات في المتغير التابع والتي يمكن ملاحظتها وتقديرها وضبط العامل التجريبي حتى يمكن أن نرجع وجود اختلاف مستوى الأداء – في ظل التجربة ، إلى أثر المتغير التجريبي وحده وليس إلى متغيرات أخرى .

ولا يختلف مفهوم كلمة التجريب في الفن عنه في العلم في الفن أيضاً يمثل التجريب أداة لاكتساب الخبرة عن طريق إتاحة الفرصة لكل البدائل الفكرية والجوانب الجمالية فتحدث إثارة من نوع جديد ، هذه الإثارة تغير من مظهر التكوين أو الشكل وعلينا ملاحظة ذلك وتسجيل ما يستجد من علاقات والتي من شأنها أن تحدث التغيير المدروس في المعالجة الفنية لعنصر أو موضوع ما .

♦ **الفكر التجريبي في الفن :**

لقد اتخذ التجريب في عصرنا الحالي أهمية بالغة عند الكاتبين والمستكشفين ، فما التطور الذي يحدث من حولنا في العالم إلا نتاجاً للفكر التجريبي المعاصر ، وتذكر " هدى زكي " : أن التجريب أسلوب في الأداء الفني ، ونشاط إبداعي قد يكون مجموعة من التخطيطات التي تسبق إنجاز العمل بحثاً عن جوانب مختلفة أو إبداعات تشكيلية جديدة نتيجة رؤية الشكل ، وقد يكون في إظهار الرؤى الجمالية المختلفة للموضوع ما يهيئ العقل والحس للممارسة التشكيلية الإبداعية بحثاً عن حلول متعددة و مختلفة إما في إطار خبرة الفنان الحاضرة وإما نتيجة لمرور الفنان في خبرات فنية سابقة ، فيقدم حلولاً جديدة لتشكيلات مستحدثه وأكد فتح الباب عبد الحليم على أن التجريب يتيح في الفنون التشكيلية مجالاً واسعاً واتجاهات متشعبة أمام الفنان في تكامله مع عناصر التشكيل وأسس البناء الفني ، لتحقيق الغرض أو المضمون الرمزي ، وتتأتى بالأساليب والاتجاهات الفنية المتوقع منها وغير المتوقع من خلال التجريب في المحاولات المتعاقبة التي يقوم بها الفنان بحثاً عن توافقات وتبادلات تشكيلية ، ذلك إن التجريب يمثل فكر يحدد في المرادفات التشكيلية وفي إعادة صياغتها بحثاً عن دلالات جديدة ومتعلقات .

وقد أحتل التجريب في الفنون التشكيلية مكانة ذات أهمية بالغة ، وذلك لارتباطه بفلسفة هذا العصر ، فأصبح الفنان المعاصر يتخذ من أسلوب البحث والتجريب منطلقاً لإدراك علاقات تشكيلية جديدة تنمي الوعي بمنطق التشكيل الفني ، الذي يختلف عن منطق التشكيل في الطبيعة ، هذا مما أدى

إلى ظهور العديد من الاتجاهات والمدارس الفنية المتنوعة الأهداف ، وذلك سعياً وراء إيجاد رؤى فنية جديدة لأشكال الطبيعة المختلفة .

تشكيلية متعددة وغير مألوفة للموضوع الواحد بمعنى أنه فكر قادر على التنويع والتآلف بين المتعلقات التشكيلية بما يتضمن حلولاً جديدة تتسم بالثراء والابتكار وتحدث الاندماج الكامل بين أجزاء العمل الفني ككل في التكوين ، أما الفنان الذي يمارس التجريب فهو شخصية فنية متميزة تلاحظ فتسجل ، وتبحث فتجد ، وترى فتولف ، وتمارس فتنتج ثم تعرض وجهات نظرها فيم سجلته ووجدته وأنتجته .

♦ التجريب في التربية الفنية :

لقد أصبح التجريب من أكثر الكلمات استخداماً في النشاط التربوي بعامة والتربية الفنية بخاصة إذ توصل علماء التربية الفنية كمدخل علمي بالنشاط الابتكاري في ضوء التقدم العلمي والمنهج القاسي الذي أسهم في التفاعل البناء بين العلم وبين الفن .

ومن ثم كان اتجاه بحوث التربية الفنية المعاصرة لمزيد من عمليات البحث والتجريب ، سعياً في الحصول على تقنيات جديدة وحلول فنية مستحدثة لمواجهة مختلف المشكلات المحيطة بمجالات تعليم الفنون ، فالتربية الفنية لم تعد ترديداً لقواعد ، أو صنعة ، أو تلقيناً حرفياً لمهارات ، بل أن سماتها المعاصرة دائماً متغيرة ، متحولة ، و متطورة .

إن ميدان التربية الفنية من أكثر الميادين اتساعاً لممارسة الأسلوب التجريبي لثرائه بالعناصر التشكيلية التي تتعدد دلالتها ومعانيها حسب نوعية العلاقات التشكيلية ، التي تترتب على نوعية التكوين الخاص بها .

والتجريب هو الأمل للوصول إلى حلول جديدة لمشكلات قد تكون عادية إذ تمكن التنوع في هذه الحلول من البحث عن حلول جديدة ومتنوعة مما يعطي فرصة لتنشيط الطالب وتشويقه لتقديم عدد أكثر من الحلول قد يضيف قيمة الاستمرار في العمل لتسجيل كل علاقة تشكيلية جديدة حول الموضوع .

وتدريب الطالب على ممارسة الفكر التجريبي الذي يتميز بالتنوع فيما يقدمه من حلول للجوانب الجمالية للموضوع أو المتعلقات التشكيلية أما الوحدة فتبدو في إطار الفكرة المرتبطة بالهدف ككل ،

ولكي يسلك الطلاب طرق التجريب في الممارسة الفنية التشكيلية لا يعنى هذا أن يكونوا جميعاً مبدعين وإنما الهدف هو التدريب على ممارسة الفكر التجريبي الإبداعي خلال تنسيق وتنظيم عناصر التشكيل وفي ذلك تدريب على السلوك الإبداعي الذي يتيح فرصة ظهور أفكار حديثة تتميز بالبحث عن أعراض وأساليب جديدة ، هذا السلوك الذي يفيد في مجالات أخرى غير الفن إذ ما تدربوا على ذلك .

♦ التحديث ومتغيرات التشكيل في المشغولة الفنية المعاصرة

تعريف الأشغال الفنية :

تناولت العديد من البحوث والدراسات تعريف معنى الأشغال الفنية ، فيعرفها سليمان محمود بأن الأشغال الفنية هي أحد مجالات ممارسة الفن ، من خلالها يتاح للفرد فرص التعبير في إحدى صورتين الأولى : انجاز أعمال لها صورة وظيفية نفعية بجانب قيمتها الفنية بالاستعانة بأسس

التصميم والثانية : عمل أشياء ذات هدف جمالي بحت منها المجسمة ثلاثية الأبعاد ومنها المسطحة ذات البعدين،

ويعرفها " حسني الدمرداش " بقوله : هي عملية تقنية متكاملة ، تتضمن الجمع بين الأسس التقنية والفنية في أعمال ابتكاريه تتصف بالجانب الوظيفي ، وذلك على أساس من الفهم بأن تكامل العمل الفني لن يكون إلا بمقدرة وكفاية ، ويقصد بالقدرة والاستعداد ، أما الكفاية فتعنى التقنية اللازمة لتحقيق إبداع الموهبة .

والأشغال الفنية كما تراها " سامية عبد العزيز" : تتضمن أحاسيس العقل والجسد والإيقاع الذي يحققه التنسيق بين كل هذه العناصر لتفاعل مع هذه الخامات وهي تعبير عن روح الإنسانية في صورة مادية تعبيراً يثري تلك الخامات المجتمعة ويدخل السرور على الجنس البشري .

ومن خلال هذه التعريفات الفنية على أنها أعمال مبتكرة ذات حيوية متكاملة وينتجها الفنان مستعيناً بأدوات مناسبة لإخضاع بعض الخامات المختارة المتوفرة لديه بعد التعرف عليها والتجريب بها ليتحقق في النهاية عمل فني قوامه لغة التشكيل بعناصرها وأسسها في كل متكامل وممارس الأشغال الفنية حين يجرب فإنه يتعامل مع متغيرات مختلفة من عناصر وأسس التصميم والخامات المتعددة للمشغولة الفنية بالإضافة إلى لأساليب التشكيل والتقنيات الفنية للتنفيذ الفعلي .

ولا يتسع المقام لعرض كل التعريفات للأشغال الفنية حيث يكتفى الكاتب بعرض بعضاً منها على سبيل المثال منعاً من التكرار .

♦ التجريب والمشغولة الفنية المعاصرة :

يعتبر التجريب مدخلاً تربوياً في المشغولة الفنية المعاصرة فالتجريب كما فسره " أرون إدمن Aron Edman " بأنه مرحلة استغراق واستطراد متعدد الألوان التي تمر في سلسلة من الأحداث الفعالة ومنها البسيط - كما هو الحال عند الأطفال أو البسطاء من الناس - التي تتخذ حركات غير مدربه على النظام ومنها التجريب المركب كما هو الحال بالنسبة للفنانين والعلماء ويتخذ صورة مملوءة بالحسابات والمعايير وإدراك الأشياء المادية ومعالجتها بابتكار وتنظيم وتركيب .

والتجريب في المشغولة الفنية سلوك فني يتميز بالنشاط الابتكاري الذي يساعد على نمو التفكير والأداء المبتكر والطلاقة في التشكيل حيث يعتبر التجريب في المشغولة الفنية منهج للفكر يقدم بدائل للحلول المختلفة في شكل يتضمن دلالات ومعاني غير مألوفة .

ويرتبط التجريب في المشغولة الفنية المعاصرة بالأصالة في التفكير حيث تعتبر الأصالة محور الإبداع والابتكار والأساس في الناتج الابتكاري للمشغولة الفنية لما تتميز به جدة وفرادة والتجديد في المعلقة ، ويتم ذلك من خلال ممارسة الأسلوب التجريبي فوجد بعض التنظيمات الحركية في التصميم المعد خصيصاً للمشغولة ، وخاصة بين الأشكال والمساحات كالتبادل والتجميع والتنظيم المرتبط بالحذف والإضافة وغيرها يهدف إلى الكشف عن مظاهر وكيفيات لها دلالات جديدة مستحدثه من خلال رؤية معاصرة غير مألوفة .

والواقــع أن الأشغال الفنية تهيئ للـفرد فرصة التجريب المستـمر في التشكـيل بالخامات المختلفة وتوليفها مع بعضها في تراكيـب جماليـة ، والإنسان منذ بداية عهده بالحياة يتمتع بالرغبة في اكتساب مهارات أساسـها اكتشاف الخامات المختلفة كما أن ممارسة الأشغال الفنية بحس مبتكر يتـيح للفرد فرصة ممارسة التجريب من خـلال الخامات وهذا يُعود الفـرد علـى عادة البحث والتفكير حيث ينشط في إدراك العلاقات وتذوق أشكالها المختلفة ويتمتع بتلك التجربة التي تتيـح لـه أن يكشف الحلول ويصل إلـى النتـائج التي يبقى أثرها في عقله ووجدانه بما يحقق لـه متعـة الابتكـار فالخامـة كوسيط تعبيري يسهم في تحقيق هذه المتعة والعمل الفني هو الـذي يعكـس ثقافة الفرد والمجتمع الذي يعيش فيه الفنان وما يتيحـه لـه مـن خامـات ومجالات تعبيرية مختلفة والتجريب في مجال الأشغال الفنية يفيد في زيـادة قدرة الممارس على تحقيق ابتكارات وتوليفات بين أكثر من خامة مما يضفي على العمل صفة الفرادة في الأسلوب والأداء التقني وتنوع الخامات وإمكانية الابتكار .

كما يتيح التجريب استخدام العديد من الخامـات سـواء طبيعيـة أم صناعية ، وليست العبرة هنا بتعدد الخامات وتنوعها ولكـن العبـرة بخيـال الفنان والممارس المبدع الذي يمكن أن يدرك العلاقات بين كل تلك الخامـات وخصائصها الطبيعية والحسية والتركيبة وإمكاناتهـا التـشكيلية ومعطياتهـا الجمالية ، ويستطيع أن يعيد تشكيلها وصياغتها وتوليفها مـع بعـضها فـي انسجام وتآلف وتعايش تام دون المساس بطبيعة كل خامة وهيئتها .

فالتجريب بالخامات هو منهج للفكر يقدم حلولاً بديله مختلفة في شكل علاقات تشكيلية جديدة تتضمن دلالات غير مألوفة تتسم بالحداثة والأصـــالة في التفكير والمعالجـــة .

ولم يتخلف الفنان الممارس للإبداع الفني في مجال الأشغال الفنيـــة عن غيره من الفنانين الذين ساروا على درب التحديث في إبـــداعاتهم شـــكلاً وفكراً ، وجوهراً ومضموناً ولقد أخذ التحديث فـــي الأشـــغال الفنيـــة عـــدة مظاهر ومداخل يستطيع الكاتب أن يحددها فيما يلي:

- التحديث في الفكر التصميمي والنظم البنائية للمشغولة .
- التحديث في موضوع ووظيفة المشغولة .
- التحديث في الخامات والوسائط المادية في المشغولة .
- التحديث في التقنيات وأساليب التشكيل للمشغولة .

وفي مجالات التحديث السابقة كان التجريب هو الطريـــق والـــسبيل الأول والأهم أمام الفنان ، وفيما يلي من هذا الفصل يحاول الكاتب أن يتناول بالشرح هذه الاتجاهات وصولاً إلى تحديد مداخل التجريب واتجاهاتـــه التـــي سيترسم الكاتب خطاها في تنفيذ تجربة البحث العملية في الفصل التالي مـــن هذا البحث .

♦ التحديث في الفكر التصميمي والنظم البنائية للمشغولة :

يعتبر مفهوم التصميم في المشغولة ، مرتبطاً بمفهوم التـــصميم فـــي إنشاء أي عمل فني آخر من حيث المعايير والأسس التصميمية العامة ويعني

ذلك الكثير ، فهو عملية ترتبط ارتباطاً عضوياً بالفعل والقدرة على الإحساس ، والإدراك والتخيل والتعبير والتنفيذ .

والهدف من دراسة التصميم في الأشغال الفنية هو زيـادة الجانـب الابتكاري عند الطالب بتفسير بعض الظواهر العلمية بأسلوب مبـسط مبنـي على استنباط حلول ابتكاريه ، وذلك من خلال طرح بعض انجازات العلـوم المختلفة في صورة حلول تساعد المبتكر على الابتكار والوصول إلى حلـول جديدة في التصميم .

والتصميم عامل أساسي يساعد ويؤدي إلى وضوح الرؤيـة لتطـور الإنتاج الفـكري للعمليات الابتكارية في تبادل المشكلات المختلفة وهو اللغة التي تمكن المصمم من توقـع ملامح الشكل العام ، والتصميم نشاط ابتكاري ، الهدف منه تحديد الهيئة العامة للأشياء ، تلك الهيئة ليست فقط فـي الهيئـة الخارجية ولكن في علاقاته البنائية والوظيفية التي تحول نظـام معـين إلـى وحدة متكاملة ، ونقصد بالتصميم هذا الابتكار الذي يتلائم مـع الاحتياجـات الإنسانية والبيئية مراعياً للوظائف والجماليات والاستخدامات .

والمقصود بالتجريب في الفكر التصميمي هو التجريب فـي أسـلوب ترتيب أو صياغة عناصر العمل الفني ، ويتضح ذلـك فـي سـعي الفنـان للحصول على حلول جيدة مبتكرة للوصول إلـى أهدافـه ، وقـد اسـتطاع الفنـان " موندريان ' من خلال رؤيتـه الفنيـة أن يقـدم حلـولاً تـشكيلية للمسطحات وللخطوط ، وأوضاع مختلفة للشكل والفراغ ، ويعنـي ذلـك أن التجربة في هذه الحالة تخضع لعمليات فكريـة متداخلـة تـسمح بالحـذف

والإضافة ، وقد تكون غير محددة الخطوات ، أو تسمح بتقديم خطـوة علـى أخرى ، وعنها تنشأ العلاقات التشكيلية الجديدة .

ويستند التجريب في الأشغال الفنية على دور مصمم المـشغولة فـي التعامل مع عناصر التصميم وأسسه ، وفي ضبط وتثبيت عدد من العوامـل بهدف التوصل إلى نتائج مقنعة ، تعتمد على متغير واحد أو أكثر ، فمثلاً في تصميم المشغولة قد يستخدم الممارس مفردة واحدة كأساس لبنائيات تـشكيلية متشعبة الاتجاه ، ليحصل على العديد من التكوينـات والعلاقات التشكيلية .

وقد لا يقتصر دور ممارس الأشغال في تـشكيل المـشغولة علـى مدخل واحد فقط مـن المداخل التجريبية ، بل قد يجمع بين مدخلين أو أكثـر ، وتعد مداخل التجريب منطلقات فنية ينهجها العقل البشري بحثاً عـن أبعـاد جديدة ، وحلول فنية تـعالج قضـايا التشكيل برؤية جديدة تختلف عن الرؤى التقليدية ، بمعـنى أن مداخـل التـجريب هي البـداية الفكرية التي ينطلـق منها العقل البشري ليشكل ويحول كل عناصر الطبيعة إلى مدلولات تـشكيلية ذات قيم فنية .

والتجريب في تصميم المشغولة الفنية ليس مجرد تشكيل فني جديـد بقدر ما هو سلوك يساعد على نمـو التفكيـر والأداء الإبـداعي والطلاقـة التشكيلية ، خلال عرض الجوانب الجمالية المختلفة للموضوع ، لذلك تـسعى أساليب الأشغال الفنيـة الحديـثة لتحقيق هذا الهدف في جميع المحاور كما أن لممارسة الأسلوب التجريبي بمجال الأشغال الفنية فرصة للـتعلم علـى ممارسات الفكر الإبداعي لما تتيحه فرص تغيير الشكل (الوحدة) تحريكهـا

وإعادة تنظيمها ، وترتيبها بطرق جديدة وغير مألوفة بخامات مختلفة من ظهور إبداعات تشكيلية جديدة ، تعكس دلالات ومعاني غير مألوفة .

وتعتمد عملية التجريب في الأشغال الفنية على التفكير المتشعب حيث أنه تفكير منطلق ، أو تباعدى ذو قدرة على تعدد الاستجابات عند تواجد مؤثر إنه نوع من التفكير يتسم بالتجربة والتأمل والابتكار ويخضع التجريب في اتجاهات تصميم المشغولة الفنية لعمليات فكرية متداخلة تسمح بالحذف والإضافة والتباديل المختلفة ، وقد تكون غير محددة الخطوات ، أو تسمح بتقديم خطوة على أخرى وينشأ عنها الإبداعات التشكيلية الجديدة .

ويتأثر تصميم المشغولة الفنية بعدة عوامل خارجة عن البناء الفني ذاته حيث أن الفنان المصمم لا يعبر عن إحساساته الفنية في الفراغ ، ولكنه يستعمل في ذلك التعبير بخامات وأدوات متباينة ، ويهدف من تلك المشغولة إلى سد حاجات إنسانية أو اجتماعية معينة ، حيث أن لكل عمل فني وظيفة يقوم بها وتؤثر في عملية الإخراج الفني وتلك العوامل هي :

- الخامات والمهارات الأدائية المتصلة بالمشغولة الفنية .
- وظيفة المشغولة الفنية أو العمل الفني الذي ينتجه الفنان .
- موضوع العمل .

وتعتبر الملاحظة المباشرة لقوانين الشكل في الطبيعة ، ومحاولات الكشف عن معطياتها (وهي أحد أطوار عجلة الإبداع) بمثابة الأداة التي يمكن من خلالها مسائلة الطبيعة و مناقشتها على نظم وبنائيات الشكل فيها من لون وخط وملمس وحجم ونسب ، أما الكشف عن منظومات جديدة في

تلك النظم فهو صورة لفلسفة تلك النظم ، وكما يقال عن " بيكاسو" إنه لا يبحث وإنما يكتشف ويجد .

إن التغير في طريقة تناول الشكل تتطلب فكراً جديداً ومستوى غير مألوف في الرؤية والتي أسفرت عنه هيئة الشكل ، وإذا كان " فيرمير " حذف كل شيء إلا ما يراه فإن " موندريان " حذف كل شيء يراه ، إيماناً منه بأن للشكل حقيقة في حد ذاته نصل إليها عن طريق الإدراك الحسي ، ولكن الميدان الفكري والمعرفي والتاريخي هو الذي يساعد على تكشف تلك الحقيقة .

إن تكنيك (التجريب) يحول الشكل إلى تشكيل والنظام إلى منظومة ، أي أنه يضيف شيئاً إلى الشكل (فكلمة تشكيل تزيد لغوياً حرفين عن كلمة شكل أي هناك إضافة) فالشكل (Shape) تصبح له هيئة (Form) جديدة هي بمثابة صيغ من التفكير البصري لأساليب الأداء المتنوعة مثل (التفكيك ، التحليل ، التجريد ، الاختزال ، التحوير ، الإبدال ، التحريف ، التغيير ، التراكب ، التشفيف أو الشفافية ، التعددية ...) .

♦ **مفهوم البناء التصميمي**

تتناول هذه النقطة من هذا الفصل ، البناء التصميمي للمشغولة الفنية المعاصرة ، والمستلهمة من المنمنمات الإسلامية بصفة عامة ، ومن لوحات الواسطى بصفة خاصة .

حيث يتعين الوصول إلى معنى البناء التصميمي الذي يحتاج بالضرورة إلى معرفة ماهية البناء ، والبنائية ، والبنية ، كما يتطلب أيضاً التصدي لمفهوم ومعنى التصميم وانشائيته .

فالبناء هو الطريقة التي تجتمع بها المواد والأجزاء من أجل إنشاء الشيء المحدد الذي يؤدي وظيفة محددة .

إنه ذلك النظام العام لفكرة ، أو عدة أفكار مرتبطة بعضها البعض على حساب العناصر المكونة له .

والبناء هو ذلك النظام المتكامل الذي يتألف من عدد من العناصر أو الأجزاء ، هذه العناصر تتحدد وتتفاعل مع بعضها البعض من أجل الوصول إلى القانون الذي يفسر تكوين هذا البناء كله .

وعلى ما سبق يمكن القول بأن البناء هو تنظيم شكلي متباين الوحدات والأجزاء والعناصر في منظومة متنامية تؤدي إلى عدة أفكار وحلول من أجل الوصول إلى بناء شكلي ذات علاقات قائمة على فهم الأسس الجمالية من وحدة ، واتزان ، وإيقاع ، وتناسب باعتبارها أسس بناء المشغولة الفنية .

وترتبط البنائية بالبناء بوجه عام حيث أن البنائية في أساسها نظرية في المنطق تؤكد أهمية البناء في كل معرفة علمية وتجعل للعلاقات الداخلية أو النسق الباطنية قيمة كبرى في اكتساب أي عملية .

إن بنية الشيء هي تكوينه أو الكيفية التي شيد على نحوها بناء ما ، ولكلمة بنية استعمالات خاصة في العلوم المختلفة ، فهي بمثابة نظام من المعقولية أو القانون الذي يفسر تكوين الشيء .

والبنية هي القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته ، إنها نسق من التحولات والتنظيم الذاتي ويعرف " بياجيه " البنية بقوله : إن البنية لهي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً في مقابل الخصائص المميزة للعناصر ، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل

قائماً ويزداد بفضل الدور الذي تقوم به التحولات نفسها دون ثراؤه أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه إن البناء التصميمي يمثل تلك الأسس التي يستند إليها العمل الفني وفي هذه الدراسة ، إنما نعني ونهتم بالبناء التصميمي للمشغولة الفنية المعاصرة وكذلك المعنى الذي تتضمنه الخامات المختلفة التي تثري سطح المشغولة ، كعمل فني مجسم .

وقد صمم "علي المليجي " مصفوفة تجمع محاور بنية العمل الفني في شكل بناء تتكون عناصره من (الخط ، المساحة ، اللون) كشكل فني ، أما قواعد البناء فتتكون من (الخامات ، والأدوات ، والمعدات ، والتقنيات) وينتج عن هذا كله قيمة متمثلة في (الوحدة ، الاتزان ، الإيقاع ، النسبة والتناسب) .

ويتفق معظم الذين سجلوا للأسس البنائية للتصميم على أن هذه الأسس تتبلور في أربعة أسس هي ، عناصر البناء الفني ، وقواعد البناء الفني ، ووسائط البناء الفني ، والقيم الناتجة عن مقدار التفاعل بين داخل الفنان المصمم ، وبقية المكونات من أسس وجماليات ومشكلات البنية والحلول الفنية .

أما بالنسبة للتصميم كما يعرفه " محمود البسيوني " فهو يتمثل في عملية البحث ، ونمو التفكير ، وإدراك النتائج التي تترتب على علاقات معينة ، إنه يتضمن معنى التكوين كما يرتبط بالمصطلحات المختلفة التي يفهم منها وحدة البناء ، وشكله العام وسحنته .

إن التصميم عملية ابتكاريه ، إنتاجية تهدف إلى الوفاء بغرض محدد ، سواء كان هذا الغرض مادياً يتحقق بأداء المنتج لوظائف مادية معينة ، أو كان هذا الغرض معنوي يتعلق بإرضاء حاجات الإنسان الانفعالية وحاجاته إلى الإحساس .

والتصميم هو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل ما و إنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب ، ولكنها تجلب السرور والفرحة إلى النفس أيضاً ، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد .

وعن عناصر بناء التصميم يقول علي المليجي : الشكل الفني هو الوحدة الأساسية المسيطرة على عناصر بناء التصميم وهذه الوحدة تبنى عن طريق الخط كعنصر محدد لكل من المساحة أو الحجم (في الأشكال المجسمة الحقيقية أو الإيهامية) والعنصر الثالث هو اللون ، ولكل من هذه العناصر الأساسية خصوصية في التعريف ، والتركيب ، والتعدد وأهمية والنتائج ، وهذه العناصر الثلاثة هي التي تبني رموز وأشكال التصميم ، وتتوقف القيم الوظيفية التشكيلية لأي من هذه العناصر ومشتقاتها على مقدار الطلاقة التلازمية بغيرها من العناصر الأخرى .

ومما سبق يتبين لنا أن البناء التصميمي إنما يمثل تلك الأسس التي يستند إليها تصميم المشغولة ، وفي هذا البحث إنما نهتم بإلقاء الضوء على البناء الشكلي للمشغولة الفنية ، وكذلك على الدلالة والمضمون الفلسفي الذي يرجى إرساله إلى المتلقى .

♦ **التجريب في الخامات والوسائط**

تعتبر المشغولة الفنية المعاصرة كأي عمل فني لابد وأن تتصف بالشمول والتكامل ، حيث تعتمد في تكوينها على ملامس السطوح المختلفة وعلى الإيقاع الذي ينتج من التناسق بين مختلف العناصر التي تتفاعل مع بعضها البعض لتكون في النهاية مشغولة فنية .

والمشغولة الفنية المعاصرة تعتمد على الأصالة والخروج على المألوف والتجريب ، كما تعتمد على التكوين وهو الشكل العام أو الصفة السائدة في العمل الفني التي تعطي هذا العمل فرادته والتي تميزه عن غيره من التكوينات في الأعمال الفنية الأخرى .

والأشغال الفنية لها وظيفتها الهامة في إنتاج المشغولات الفنية المعاصرة والتي تسهم في نفع المجتمع والتي يحتاج إليها الناس في حياتهم اليومية ، وهذه المشغولات تحمل طابعاً إبتكارياً وإنسانياً يختلف كثيراً عن إنتاج الآلة ، حيث تحمل المشغولة المبتكرة حس الإنسان ومشاعره وتعكس خبراته وتفكيره وانفعالاته .

ولا نقصد بتحقيق المشغولة الفنية قيمة نفعية أنها لا تهتم بالقيم الجمالية وإنما في الحقيقة أن الفن من أبرز سماته أن يلاءم وظيفة ما .

وقد قدمت تكنولوجيا العصر الحديث إمكانات عالية المستوى تمكن الفنان من تطبيق منتجاته بأشكال وأساليب مختلفة ، فلم يعد الفن قاصراً على الفرشاة والألوان فقط بل اتسع ليشمل العديد من الخامات ، وأدى هذا إلى إفساح الطريق لتكوين مفاهيم تشكيلية جديدة ، حيث لم يعد المفهوم التقليدي

لاستخدام الخامات والأساليب التشكيلية يتناسب مع فكر الفن الحديث الذي يرتبط بالتطور العلمي ، لذلك سعى الفنانون سعياً جاداً نحو حرية التعبير .

ولقد أتاحت المشغولة الفنية الفرصة للفنان للإضافة والتجديد سواء من حيث جماليات التصميم أو الوظائف أو التقنيات ، كذلك فإنها تدفع المصمم إلى البحث في الوسائط المختلفة .

والتجريب في الخامات المختلفة والمتعددة يخلق نوعاً من العلاقات بين الخامات وبعضها من خلال توليفات بينها بما يحقق فكرة التصميم المراد تنفيذه ، ولكل من الخامات خصائص تشكيلية خاصة تميزها عن غيرها ، ومن هذه الخصائص :

الصلابة والحدة والقابلية للثني (ليونه) والوبرية والقابلية للكسر أوالتفتت والبريق والعتمة ، والخشونة والنعومة ، وما إلى ذلك ، وهي سمات من الممكن إسهامها في عمليات تشكيلية إذا ما ارتبطت بتجربة جمالية ، فإلى أي مدى يمكن للمادة –عن طريق صفاتها –أن تلبي غرضاً فنياً معيناً ، والتجارب المستمرة للممارس تجعله أكثر حساسية وقابلية لفهم طبائع الخامات ، ومن ثم يسير بعقلية متطورة في علاج توليفاته .

وكان اختيار الكاتب لعدد من الخامات المتنوعة للتجريب بها لتوظيفها في خدمة المشغولة الفنية وتجسيد الإحساس بالعديد من العناصر التي تحتويها المنمنمات الإسلامية ، ومعظمها خامات تقليدية وغير تقليدية والهدف هو إخضاع هذه الخامات حسب قوانينها للوصول إلى تشكيل مبتكر ومرتبط بخصائص المشغولة الفنية المراد تنفيذها ،ومن هذه الخامات الجلود الطبيعية والصناعية ، الأقمشة ، الأسلاك ، رقائق النحاس ،

السيراميك ، الأسفنج ، الخيوط ، الخرز ، الزجـــاج ، اللدائن ، الصبغـــات ، التذهيب ، والأوراق الملونة والمذهبة والفسفورية .

♦التحديث في التقنيات وأساليب التشكيل :

وإلى جانب الخامات المتعددة التـــي يـــستخدمها الفنـــان منفـــردة أو بالتوليف بينها في تنفيذ وتشكيل المشغولات الفنية فأن هناك العديد من الطرق والوسائل والأدوات التي تحقق للفنان السيطرة على هذه الخامات ولكل خامـــة الوسائل والوسائط التي تستطيع تشغيلها وتشكيلها بما يحقق الرؤى الجماليـــة والإبداعية للمشغولة وتحقق لها الثراء والقيمة الفنية .

وفي هذا المجال يجب أن نفرق بين استخدام مهارات الأداء والتقنيات والاستخدام الابتكاري والجمالي وبين مجرد المهارة في استخدام هذه الوسائل ، فكثيراً ما يكون هناك خلط بين الوسائل والغايات ، حيث يتعلم الفرد بعـــض المهارات أو التقنيات المرتبطة باستخدام أدوات معينـــة دون أن يحقـــق مـــن وراء ذلك عمـــلاً فنياً أصيلاً .

والأشغال الفنية مجال للتعبير الفني بمواد مختلفة وهي تعتمـــد علـــى استغلال الخامات البيئية ، ويعد مجال الأشـــغال الفنيـــة محـــوراً للإبـــداع واكتساب الخبرات المختلفة بطريقة عملية عند تعاملنا مع مختلـــف الخامـــات البيئية والمستحدثة بفهم ووعي ، يؤدي إلى إحكام الوحدة الفنية وبالتالي تأكيد القيمة الجمالية التي تهدف إليها .

ويتضمن العمل بالخامات البيئية من خلال الأشغال الفنيـــة فكـــرة اكتساب المهارات الأساسية من حيث استخدام الأدوات وطبيعة الأداء التقني ، بحيث تؤدي المهارة منها إلى إحكام العمل والسيطرة على العناصـــر التقنيـــة

فيه شريطة أن تقف هذه العناصر عند حد كونها وسيلة لتحقيق الخلق والابتكار .

وتعد فكرة اكتساب المهارات الأساسية من حيث استخدام الأدوات وطبيعة الأداء التقني وسائل قابلة للتعديل والتطوير ، خالية من القواعد والأصول الثابتة إلا ما صلح منها لتتكيف مع الغايات ، والإلمام بالمهارة هنا لا يحقق عملاً فنياً لأن المهارة خاضعة للعمل الفني ، وقيمتها في كونها وسيلة يطوعها الفنان حسب متطلبات عمله ، وتحت إدارته واتجاهاته ، من الخامة ، أي أن وظيفة المهارة هنا هي إخراج العمل الفني وإحكامه والسيطرة على ما فيه من صنعة ، ولهذا فهي خاضعة لمقتضيات الخلق والابتكار .

وأصبحت التقنيات متغيرة مع تغير العصر واتجاه الفن السائد وأصبحت لها أهميتها في انجاز الأعمال الفنية ، ففي العصر الحديث ارتبطت التقنية بالإبداع الفني حيث تلاشت فكرة المثالية والدقة والحبكة في التقنيات أي أن التقنية أصبحت مسألة نسبية ، لذلك ليس ثمة تقنية مقدسة في حد ذاتها لابد من فرضها على المتعلم قبل الخوض في التعبير ،ومعرفة طبيعته ، والفن الحديث أثبت أن كل اتجاه له تقنية وكل مدرسة لها طرقها وأساليبها في الإخراج .

وقد عرفت طرق الأداء الفني والتقنيات بأنها هي الطريقة المتبعة لإخراج العمل الفني في أصول صناعية صحيحة ، وهي أيضاً الأسلوب الفني التطبيقي والجمالي الذي من خلاله يتم إنجاز الأعمال الفنية كما تشمل

جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة فـــي الفـــن مـــــن المهــــــارات والنواحي الجمالية ، كما تشمل القدرة على الاختراع .

وترتبط التقنية ارتباطا وثيقاً بـــالتطور العلمـــي والتكنولـــوجي فمـــع التطور تزداد المعرفة وتظهر الخامات الصناعية الجديدة والمتطورة والتـــي تستلزم ابتكار تقنيات فنية حديثة .

الفصل الخامس

التطبيقات الفنية المستلهمة من المنمنمات الإسلامية

تمهيد

أهداف التجربة

ضوابط ومحددات التجربة

إجراءات التجربة وخطواتها

عرض وتحليل التطبيقات المنفذة

تجربة الدراسة

التطبيقات الفنية المستلهمة من المنمنمات الإسلامية

تمـــهيـــد :-

تناولت الدراسة في فصلها السابق والخـــاص بالدراســـة التحليليـــة للأعمال المختارة من المنمنمات الإسلامية ، وذلك من خلال تحليلها مع تقديم المبررات الفنية لهذا الاختيار ، ومن ثم التعرض لنوع التحليل الـــذي اتبعتـــه الدراسة الحالية ، وذلك من خلال توصيف كل منمنمـــة ، والـــنص الأدبـــي للمقامات ثم التعرض للمضامين الفكرية والدلالات الرمزية ، وكذلك التصدي للبناء التصميمي من خلال الرسوم التخطيطية لكل عمل ثـــم الانتقـــال إلـــى التحليل الفني والجمالي .

وقد توصل الكاتب في الفصل الخاص بالتحليلات إلى نتائج محـــددة والتي تناولت مجموعة من المنمنمات الإسلامية ، وقد وفـــر الكاتـــب لهـــذه التحليلات أن تتبلور وتشير إلى البناء التصميمي الذي يسر وصـــول المعنـــى والدلالة للمتلقي في كل عمل من الأعمال المختارة والتـــي أصـــبحت عينـــة البحث ، وقد أسفرت الدراسة التحليلية لعينة البحث عن مجموعة من الجداول للعناصر والوحدات الزخرفية التي احتوتها المنمنمات الإسلامية ووضعها في جداول منفصلة وهي " عناصر آدمية ، عناصر نباتية ، طيور وحيوانـــات ، أواني وأدوات ، عناصر بحرية " ، كما خلصت الدراسة التحليلية أيضاً إلـــى مجموعة من السمات التشكيلية في المنمنمات الإسلامية ، كما تم اســـتخلاص اللغة التشكيلية في أعمال الواسطي باعتبـــاره مـــصور هـــذه المنمنمـــــات المختارة .

وبذلك يصل الكاتب إلى مرحلة توظيف هذه السمات التشكيلية المستخلصة في تصميم وتنفيذ المشغولة الفنية المعاصرة باعتبارها شكلاً فنياً يحمل دلاله أدبية ، ومضموناً اجتماعياً وعلى هذا فإن الكاتب سوف يمهد للدخول في هذه الممارسات العملية بمجموعة من الدلالات الفلسفية والمعاني والقيم الفنية والتقنية وإمكانات تشكيلية للخامات المتاحة مع ما يلاءم مجال الأشغال الفنية .

وقد أختار الكاتب (المعلقة الحائطية) كمشغولة لما تتميز به من بنائية خاصة ، فالمعلقة الحائطية ، تنطوى على قدرة للإيحاء بصياغات فنية متطورة لشكل العمل الفني ، مما قد يعين الفنان على الخروج بمادته التشكيلية إلى الابتكار والطلاقة التشكيلية والحرية في اختيار العناصر ووضعها في صياغات شكلية جديدة .

والمنمنمات الإسلامية بما تزخر به من أشكال الإبداع ، وتعدد العناصر الزخرفية فهي تتيح للدارس والفنان عملية الاستلهام ووضعها في المشغولة بشكل قريب الهوية والتشابه ، وخاصة إذا تحولت إلى مجسمات (ثنائية الأبعاد) متفاوتة البروز .

أهداف التجربة :

1- إحياء التراث العربي الإسلامي من خلال الاستلهام من المنمنمات الإسلامية في أعمال فنية معاصرة قائمة على الموازنة بين الالتزام بالتراث ، ومدى السعي نحو التحديث مع عدم إهدار قيم تلك الفنون ، وذلك للحفاظ على الهوية العربية .

2- الكشف عن السمات التشكيلية في المنمنمات الإسلامية (فن الواسطى) .

3- محاولة اكتشاف تقنيات فنية ومعالجات أدائية تتلاءم والسمات التشكيلية المستخلصة من المنمنمات الإسلامية لإثراء سطح المشغولة محل التطبيق ،

4- محاولة الوصول إلى حلول وأفكار للمشغولة الفنية المستوحاة من المنمنمات الإسلامية يتحقق فيها الموازنة بين البناء الشكلي والمضمون الأدبي .

5- محاولة التجريب بالتوليف بين الخامات والمكملات المتجانسة بما يحقق التعايش والانسجام بينها من ناحية ، وبما يحقق تآلف هذه الخامات وتكاملها لإثراء القيمة الفنية للمشغولة .

ضوابط ومحددات التجربة :-

1- تقتصر التطبيقات العملية على تنفيذ مجموعة من المعلقات الحائطية ، وعددها عشرة مستوحاة من عشرة منمنمات مختارة من أعمال الواسطي ، بالإضافة إلى عشر تصميمات أخرى غير منفذة تطبيقياً كحلول أخرى ويتم عرضها فقط بجانب التصميمات المنفذة .

2- تقتصر التطبيقات على تصميم وتنفيذ مجموعة من المشغولات الفنية (ثنائية الأبعاد ، أو ثلاثية الأبعاد) ويمكن تطبيق ذلك في ضوء خبرات متتابعة يحاول الكاتب أن يسترشد بها بدءً من تناول الأتي :-

- التراث إلى المعاصرة .
- القيم الزخرفية إلى التعبيرية .
- المسطح إلى البارز .
- الخامة الواحدة إلى التوليف .
- التقنية الواحدة إلى تعدد التقنيات .

3- يستخدم الكاتب في تنفيذ هذه المشغولات العديد من الخامات (كالدائن ، الأخشاب ، الأقمشة ، الخرز ، الخيوط ، المعادن ،

الزجاج ، الجلــود ، العجائن ، التذهيب) وذلك لإيــجاد محاولـــة لإبـــراز القيم الجمالية واللونية ، وكذلك العناصر الزخرفية في المنمنمات الإسلامية .

4- الأبعاد القياسية للمشغولات حددت بمقاس (65 سم × 45 سم) تقريباً وهـــذا المقياس للأسباب التالية :-

- عدم الابتعاد عن طبيعة المنمنمات ، حيث أنها قائمة علـــى البنيـــة التصغـــيرية .
- محاولة إظهار بعض التقنيات الدقيقة والمختلفة .
- مساعدة المتلقى في رؤية التفاصيل من خلال الأبعاد والمقاســـات الســـابقة .

إجراءات التجربة وخطواتها :

أولاً : مرحلة التصميم :-

1- قـــام الكاتب باختيار عينة التجربة البحثـــية والتي تتكـــون مـــن عشـــرة منمنمات رسمهـــا الواسطى من خلال مقامات الحريـــري الأدبيـــة على النحـــو الذي أشار إليه الكاتب في الفصول السابقة .

2- قام الكاتب بعمـــل محاولتين تصميميتين مستوحاة من كل منمنمة من الأعمال المختارة بحيث يصبح عدد التصميمات عشرون تصميمـــاً .

3- تم اختيار عشـــرة تصميمـــات للتطبيق العملي كمشغـــولة فنـــية ، وقـــد وضـــع الكاتب عند استلهامـــه للتصميمـــات الفنـــية للمشغولات من اللوحـــات الأصليـــة عـــدة اعتبارات تم مراعاتهـــــا كأســـاس وركائــــز أساسية للتصميم وهذه الاعتبارات هي :-

أ) المحافظة على الروح العام للعمل التراثي الأصلي بما يحفـــظ لـــه أصالته بحيث لا يبتعد عن الملامح والشخصية الأصلية للعمل بما يشوهه أو يمســـخ معـــالمه .

ب) المحافظة على البعد التعبيري للنص الأدبي ومضمون العمل الأصلي باعتبار أن هذا البعد التعبيري هو أحد التجديدات الرئيسية المنشودة في المشغولة الفنية .

ج) محاولة استثمار وتوظيف ما تم استخلاصه من السمات التشكيلية والخصائص الفنية للمنمنمات الإسلامية في تصميم المشغولة الفنية .

د) محاولة إخضاع التصميم لاستيعاب الحلول الجمالية والخامات والتقنيات المتعددة من حيث التصميم و تفاصيله وأشكاله ومساحته بإبراز جماليات الوحدات الزخرفية المتحدة والتأثيرات اللونية الملمسية الناتجة عن استخدام الخامات والتقنيات .

4 - قام الكاتب بالإخراج الفني النهائي لاستكمال هذه التصميمات من حيث الزخرفة والتكوين والتذهيب لتسهيل إدراك العلاقة بين التصميم المقترح والعمل التراثي الأصلي ، من حيث الارتباط قرباً أو بعداً - تقليداً أو تحديثاً .

وتوضح الصور أرقام (20،21،22،23،24،25،26،27،28،29) مجموعة المنمنمات الأصلية .

كما توضح الأشكال أرقام (11 أ،ب) ، (12أ،ب) ، (13 أ،ب) ،(14 أ،ب) ، (15 أ،ب) ، (16 أ،ب) ، (17 أ،ب) ، (18أ،ب) ، (19 أ،ب) ، (20 أ،ب) محاولات الكاتب لاستلهام التصميمات الفنية منها

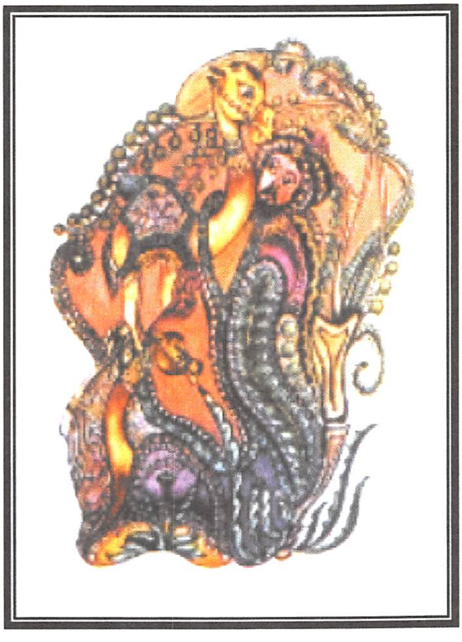


(صورة 20) المنمنمة الأولى

المقامة الرابعة (الدمياطية) 1237م- 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطى ، المقاس(260ملم × 280 ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (10) ملون .



(شكل 11 - أ)



(شكل 11 – ب)

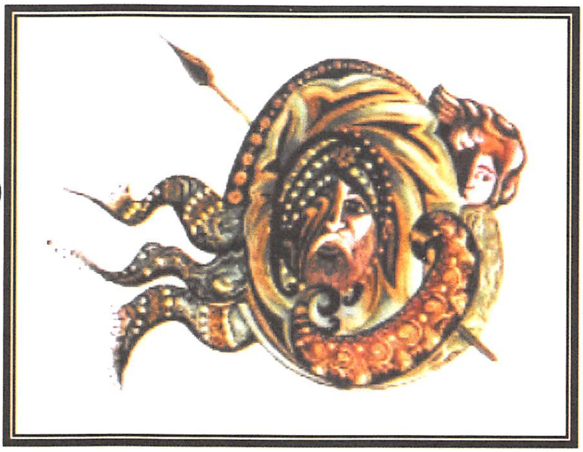
تصميم الكاتب مستوحاة من نفس المقامة



(صوره 21) المنمنمة الثانية

المقامة العاشرة (الرحبية) 1237م – 634 هـ (بغداد)

يحيى محمود الواسطي . المقاس (194 ملم × 220 ملم) ، المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر الورقة (26) ملون .



(شكل 12 - أ)



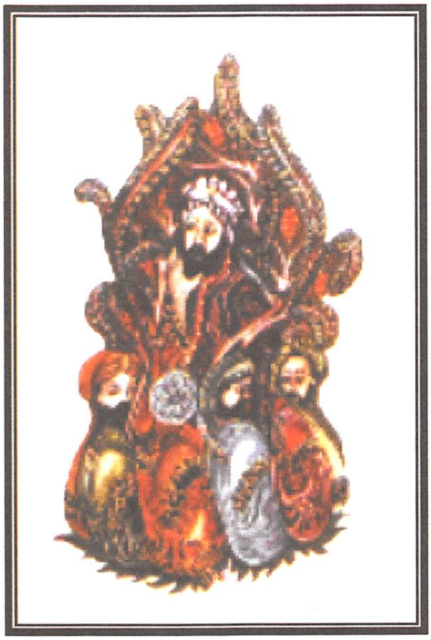
(شكل 12- ب)

تصميم الكاتب مستوحاة من نفس المقامة



(صوره 22) المنمنمة الثالثة

المقامة السابعة عشر (القهقرية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (260ملم × 240ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، ظهر الورقة (46) ملون .



(شكل 13 - أ)



(شكل 13 - ب)

تصميم الكاتب مستوحاة من نفس المقامة



(صوره 23) المنمنمة الرابعة

المقامة التاسعة عشر (التنصيبية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (190ملم × 244ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (51) ملون .



(شكل 14 – أ)



(شكل 14 – ب)

تصميم الكاتب مستوحى من نفس المقامة



(صورة 24) المنمنمة الخامسة :

المقامة الحادية والثلاثون (الرمليّة) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (253ملم × 267ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقـــة (94) ملون .

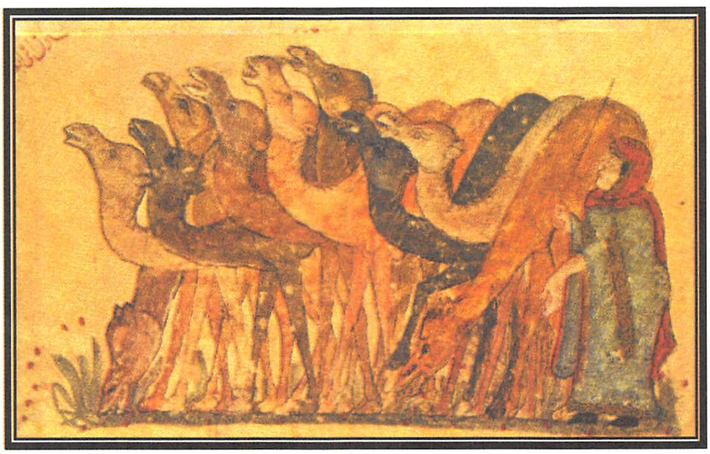


(شكل 15 – أ)



(شكل 15 – ب)

تصميم الكاتب مستوحى من نفس المقامة



(صورة 25) المنمنمة السادسة

المقامة الثانية والثلاثون (الحربية أو الطيبية) 1237 – 634 هـ

(بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (138 ملم × 260 ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (101) ملون .



(شكل 16 – أ)



(شكل 16 – ب)

تصميم الكاتب مستوحى من نفس المقامة



(صورة 26) المنمنمة السابعة

المقامة التاسعة والثلاثون (العمانية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (254ملم × 262ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (119) ملون .



(شكل 17 - أ)



(شكل 17 - ب)

تصميم الكاتب مستوحى من نفس المقامة

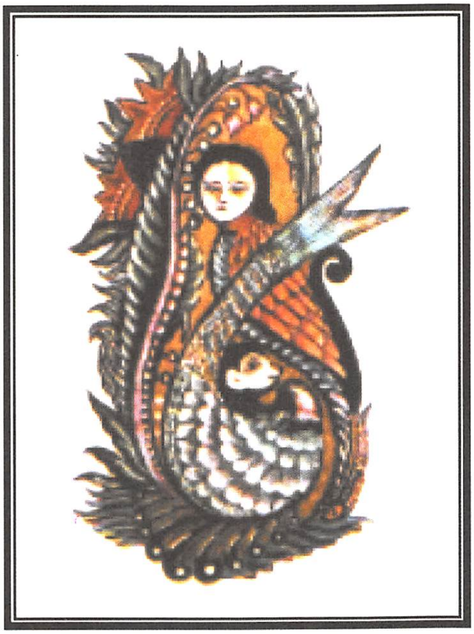


(صورة 27) المنمنمة الثامنة

المقامة التاسعة والثلاثون (الجزيرة الشرقية) 1237 – 634 هـ (بغداد) يحيى محمود الواسطي المقاس (259ملم × 280ملم) المكتبة الوطنية ، أريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (121) ملون .



(شكل 18 - أ)



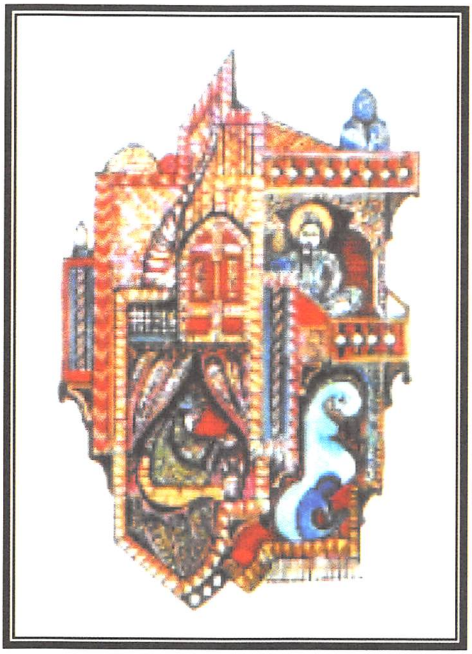
(شكل 18 - ب)

تصميم الكاتب مستوحى من نفس المقامة



(صورة 28) المنمنمة التاسعة

المقامة التاسعة والثلاثون (الجزيرة الشرقية) 1237 - 634 هـ (بغداد) يحى محمود الواسطي المقاس (259ملم × 280ملم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (121) ملون

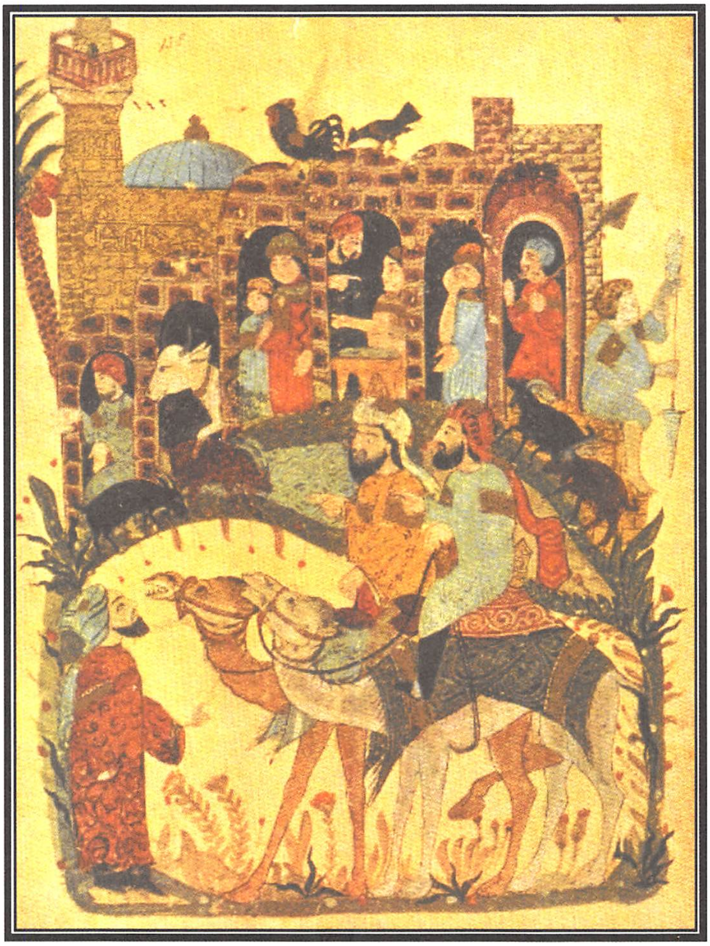


(شكل 19 - أ)



(شكل 19 - ب)

تصميم الكاتب مستوحى من نفس المقامة



(صورة 29) المنمنمة العاشرة

المقامة الثلاثة والأربعون (البدوية) 1237م- 634ه (بغداد) يحي محمود الواسطي المقاس (348مم ×260مم) المكتبة الوطنية ، باريس ، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ، الورقة (138) ملون .



(شكل 20- أ)



(شكل 20- ب)

تصميم الكاتب مستوحى من نفس المقامة

ثانياً : مرحلة التنفيذ العملي للتصميمات المقترحة :

في هذه المرحلة قام الكاتب باختيار عشرة تصميمات من التصميمات العشرين بواقع تصميم واحد لكل منمنمة ثم التنفيذ العملي للمشغولات الفنية (المعلقات) باستخدام مختلف الخامات الطبيعية والصناعية واستخدام مختلف التقنيات اليدوية المعروفة والمستحدثة .

وقد حرص الكاتب على الالتزام بكافة الضوابط والمحددات السابق تحديدها لتكون المنطلقات والركائز الأساسية التي ينطلق منها الكاتب في التطبيق العملي سواء من حيث الالتزام بما ينطوي عليه التصميم المسبق للمشغولة من سمات وخصائص تشكيلية وعلاقات جمالية مستلهمة من العمل التراثي الأصلي ، أو من حيث إبراز التأثيرات الجمالية اللونية والملمسية من خلال التوليف بين الخامات المستخدمة وكذا التقنيات الفنية وأساليب الأداء المتنوعة .

وقد تضمنت عملية التنفيذ العملي للتصميمات المختارة في صورتها النهائية كمشغولة فنية متكاملة عدة خطوات يمكن تلخيصها في مرحلتين أساسيتين هما :

1- مرحلة التجهيز المبدئي :-

وفي هذه المرحلة يتم تنفيذ مجموعة من العمليات الفنية بالنسبة لجميع المشغولات موضوع التجربة كما يلي :

أ) تكبير التصميم بالمقاس المطلوب .

ب) تنفيذ التصميم وتجسيمه من حيث تعدد مستويات البارز والغائر (رليف) على قطعة من الخشب وذلك باستخدام الطين الأسواني .

ج) عمل قالب من الجص " الجبس " للتصميم بعد انتهاء تشطيبه من حيث إظهار الأشكال والعناصر المختلفة وتباينها ارتفاعاً وانخفاضاً ، وتجسيد الزخارف المختلفة وكافة تفاصيل التصميم .

د) صب نسخة العمل بخامة (البولي استر) حيث تبدو المشغولة في هذه الحالة كلوحة نحتية (رليف) .

هـ) دهان اللوحة بالبطانة ، ثم طلائها بكامل المساحة باللون الذهبي .

2- مرحلة تشطيب وإخراج المشغولة :

وتتم هذه العملية بالنسبة لكل مشغولة على حدة بشكل مستقل - حيث يقوم الكاتب بتغطية اللوحة وعناصرها المختلفة باستخدام الخامات المختلفة سواء كانت مكونا أو خامات مضافة طبيعية أم صناعية من خيوط وحبال ومسطحات ملونة ومزركشة من الجلود والأقمشة والأوراق الملونة واللدائن والمكملات المختلفة من معادن وزجاج وخزف سواء في صورة قطع مسطحة أو حبيبات أو قطع مشكلة أو أشياء جاهزة وما إلى ذلك مما يثرى العمل الفني جمالياً - لوناً وملمساً وخطاً وشكلاً ، ويتم ذلك بمختلف تقنيات التشكيل اليدوي والزخرفة من تقنيات تقليدية معروفة في مجال التربية الفنية بوجه عام والأشكال الفنية بصفة خاصة ، أو مما يستحدثه الكاتب من تقنيات بالاستفادة من كل آفاق ومتطلبات وظروف التجريب المختلفة وما ينبثق منها من مشكلات فنية تتطلب من الكاتب مرونة التفكير الابتكاري للتوصل إلى أنسب الحلول الجمالية والتشكيلية لهذه المشكلات .

عرض وتحليل التطبيقات المنفذة

تطبيق رقم (1)

المشغولة الأولى : شكل رقم (21) مستوحاة من المنمنمة الأولى

الوظيفـــــــــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــــــــاد : 65 × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

يشير النص الأدبي إلى سفر الحارث بن همام إلى دمياط وعندما بلغ به التعب مبلغه هو وأصحابه جلس ليستريح ويريح الناقة فقابله (أبـــو زيـــد السروجي) ودار بينهما حديث ، ويرمز الحديث الذي دار بينهما إلى سماحة الإسلام ومبادئه والتي تنادي بحسن الجوار، وترك العداء بين الناس ، والعفو عند المقدرة ، والإحسان إلى الفقير ، والعطـــف على الـــصغير ، واحتـــرام الكبير .. الخ .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (البولي استر) في تشكيل العمـــل الأساســـي لإبراز المســـتويات المختلفة ، الجلود ، الأقمشة ، الخرز ، الخيوط ، الرقائق المعدنية ، ألوان إكريليك ، جمالكة ، خشب الشجر .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقياس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقياس السابق .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال رليف الطين لأخذ نسخة سالبة .
- صب مادة (البولي استر) في القالب ثم أخذ الشكل وتنظيفه وعزله .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى الذهب قبل بدء العمل .

- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامات المطلوبة كلٌ حسب التصميم .
- وضع المكملات من خرز وذهبيات دقيقة عند تشطيب العمل .

4- الوصف الشكلي :

يتخذ البناء الرئيسي للمعلقة شكلاً هندسياً في مجمله تتداخل فيه الخطوط المنحنية والمتمثلة في طيات الملابس - وبعض الخطوط المموجة التي تمثل كسرات الملابس بحيث يتم الاندماج بين الهندسي والعضوي في وحدة تمثل مدى الارتباط بين العنصر الآدمي والعنصر الحيواني ، أما العنصر النباتي فيمثل دوراً ثانوي في المشغولة ولكنه يمثل محوراً يغلق التصميم من أعلى بشكل يتمشى مع الشكل الهندسي للبناء بحيث لا ينفصل عن البناء الرئيسي ، كما أنها تشكل ترديداً للخطوط المنحنية في أسفل التصميم من جهة اليمين ، أما الجهة اليسرى السفلية من التصميم فيحدها خط جامد مستقيم متجه إلى أعلى يسير بتوازي مع الخطوط في رقبة الناقة من أعلى ويتوسط البناء التصميمي الرأس الآدمية التي تعتبر أساساً للتصميم .

5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع الشكل المدخل القائم على المعالجة للعناصر الآدمية والحيوانية التي يتضح من خلالها مدى التوافق بين العنصرين ومدى الارتباط بين العربي وناقته من الناحية الوجدانية .
- تصميم المشغولة يعتمد على توافق الخطوط الهندسية والعضوية بين الملابس وطياتها وبين جسم الناقة في ترديد وإيقاع .
- اعتمد الكاتب على التركيب الجسماني للناقة في التوائها لكي تمثل خطوطاً هندسية تلف التصميم لتتماشى مع باقي العناصر الأخرى .

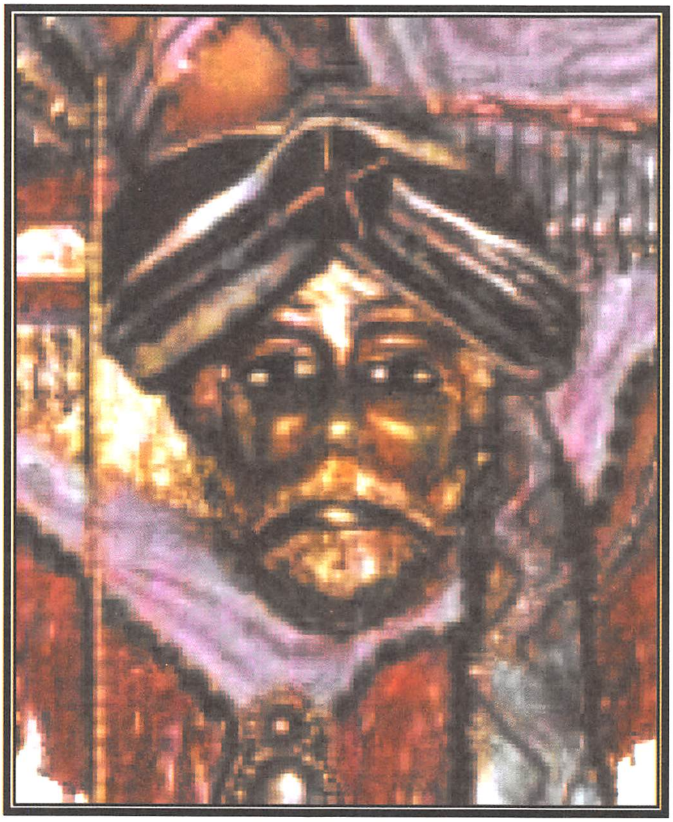
- يعتمد التصميم على الخطوط الهندسية المتوازية من أعلى وأسفل ، كما تمثل الرأس الآدمية بؤرة العمل فتتوسط التصميم قرب الجزء السفلي بقليل بحيث تحدث توازناً وراحة لعين المتلقي .
- حركة العنصر البنائي من أعلى واتجاهها ناحية اليسار فوق رأس الناقة يعطي إحساساً بحركة الجمل تحت ظل الشجرة .
- اعتمد الكاتب على العلاقات اللونية المتجانسة في استخدام درجات اللون البنفسجي الذي استخدم في المنمنمات الإسلامية بين الفاتح والغامق لإبراز المناطق البارزة والغائرة فتتحرك العين حركة هادئة على سطح العمل .
- استخدم الكاتب مجموعة من الخامات التي تثري سطح المشغولة في توليفات مختلفة بين الملامس الصلبة واللينة ليعطي تأثيرات سطحية تحدث حركات إيهامية .



(شكل 21)

معلقة مستوحى من المنمنمة الأولى ويظهر فيها الطابع الخاص المميز للمنمنمات الإسلامية من خلال الدمج بين العنصر الآدمي والحيواني باستخدام خامات متعددة (كالأقمشة والجلود ، والخرز ، والبولي استر)

من أعمال الكاتب



(شكل 22)
تفصيلة من الشكل 21

تطبيق رقم (2)

المشغولة الثانية : شكل رقم (23) مستوحاة من المنمنمة الثانية

الوظيفـــــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــــــاد : 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

يشير النص الأدبي إلى ذهاب (السروجي) إلى الحـــاكم ليقـــدم لـــه شكواه من الغلام الذي يمسكه بيده ، ويعبر المصور عن بعــض الانفعـــالات والمشاعر الخفية التي يرمز لها بنظرات الأعين والإشارات والتي تكشف عن الأمراض الاجتماعية المنتشرة في ذلك الوقت مثل تفضيل الغلمان والجـــور والظلم عند القضاء .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (البولي استر) في تشكيل العمل الأساسي لإبـــراز المستويات المختلفة في الأسطح ، الجلود ، الأقمشة ، الخرز .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقياس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقياس السابق .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال رليف الطين لأخذ نسخة سالبة .
- صب مادة (البولي استر) في القالب لأخذ نسخة موجبة ثم تنظيفها .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى التذهيب كالوجوه والأيدي .
- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامـــات المختـــلفة والمطلـــوب حسب التصميم .
- وضع المكملات والخرز والذهبيات الدقيقة عند تشطيب العمل .

4- الوصف الشكلي :

يتخذ البناء الرئيسي للمعلقة شكلاً هندسياً مع خطوط قوسية في بعض المناطق العلوية التي تنساب إلى داخل المعلقة تدريجياً لتحدث توليفة خفيفة بين الهندسي والعضوي في الخطوط والمساحات .

أما خط الأرض الذي يميز الفن الإسلامي في التصوير فيمثله القاعدة التي ترتكز عليها العناصر الآدمية ،أما الأشكال السهمية التي تنطلق إلى أعلى فهي تمثل من الناحية التعبيرية القمة الاجتماعية المتمثلة في قائم الكرسي والرمح دليل الحق والقوة .

أما احتضان الحاكم للطفل مع النظرة الدنيئة المتذئبة فتدل عليها حركة يد الحاكم وضيق الطفل وتوسل السروجي للحاكم الدنيء .

ومن السمات المميزة للفن الإسلامي في التصوير الخطوط المموجة والمتجمعة التي تشبه الديدان فتظهر واضحة في ملابس الحاكم وملابس السروجي والتي تظهر بقوة نتيجة استخدام الغائر والبارز لإبراز اتجاهاتها المختلفة .

5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع الشكل المدخل القائم على المعالجة التشكيلية للعناصر الآدمية والمستمد من الفن الإسلامي في تصوير الأشخاص مع عدم الاعتماد على النسب الصحيحة وعدم الالتزام بالتشريح وكبر الرؤوس إلى جانب الأشكال الهندسية التي تأخذ دوراً ثانوياً .

- تصميم المعلقة بشكل عام قائم على ترتيب العناصر الآدمية داخل شكل هندسي تخرج وتدخل منها الأشكال بصفة ترددية متمثلة في خطوط الملابس فتعطي إحساساً بالحركة والثبات في نفس الوقت ،

كمـــا أن العلاقة بين الهندسي والعضوي يؤكد على العلاقـــة التبادليـــة بـــين الشكل والأرضـــية .

- استخـــدم الكاتب العـــلاقات اللونية المنسجمة والمتوافقة والقائمـــة على استخدام مجموعة لونية واحده من الأخضر ودرجاتـــه مـــــع بعـــض الدرجات البنية النحاسية التي تشوب الأخضر في بعـــض المنـــاطق التـــي لا تبعث على الملـــل والرتابة في العمل .

- استخـــدام الأســـاليب التقنيـــة المساعدة علـــى إظهـــار الرؤيـــة التشكيلية مثل التجسيم والتفريغ وإبراز البارز والغائر في علاقـــات وتنـــاغم وإيقاعات ترديديه .



(شكل 23)

معلقة مستوحاة من المنمنمة الثانية ويتضح من خلالها المحافظة على إظهار العواطف الإنسانية من خلال نظرات العيون وإشارات الأيدي باستخدام خامات متعددة (الأقمشة ، الجلود ، الخرز ، الإكريليك ، البوليستر) من أعمال الكاتب



(شكل 24)

تفصيله من الشكل 23

تطبيق رقم (3)

المشغولة الثالثة : شكل رقم (25) مستوحاة من المنمنمة الثالثة

الوظيفـــــــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــاد: 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

أبا زيد السروجي يتوسط مجموعة من الناس ليلقي علـيهم بحلـو حديثه وذكائه بعض القصص والأحاجي التي تحيرهم وتظهر الدهشة علـيهم ليجزلوا له العطاء والهدايا ، وترمز هذه المنمنمة إلى حكمة يبرزها الـنص الأدبي وهي عدم الاستهانة بأي شخص مهما كان بالي الثياب ولـيس حـسن المظهر والمنظر بل العبرة بذكائه وحديثه ومدى حكمته وعلمه .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية كأساس في بنـاء المعلقـة ، الجلـود والأقمـشة والأسلاك المعدنية ، الخشب ، والخرز ، والعجائن .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالحجم المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقياس السابق .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال الرليف لأخذ نسخة سالبة .
- تنظيف القالب ثم عزله ، وصب مادة (البولي استر) ثم تنظيفها .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى التذهيب قبل بدء العمل .
- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامات المناسبة والتقنيات المختلفة .
- وضع المكملات من الخرز والأسلاك الدقيقة بعد الانتهاء من العمل .

4- الوصف الشكلي :

يتخذ البناء الرئيسي للمعلقة الشكل الحلزوني والخطوط المنحنية والتي يسلّم كل خط فيها للآخر ، والتي تميزت بها الورقيات في الفن الإسلامي ، وتعلو المعلقة رأس الشخص الرئيس حيث تتدلى من عمامته طرفاً بشكل حلزوني ليتصل بفرع نباتي رئيسى يبدأ من أسفل المعلقة ثم ينتشر مرة أخرى إلى أعلى ليمثل حركات الفروع النباتية الورقية ومع هذا الانتشار يميناً ويساراً يتقابل مع خطوط أخرى في الأشخاص الثانوية ليتسلم أطراف العمامات لتأخذ الخطوط المنحنية أشكال قوسية وحلزونية ، أما الأفرع فتخرج منها ورقيات صغيرة و كبيرة في إيقاعات تصاعدية وتنازلية في تناغم تمثل ترديدات متعددة الأشكال والمسارات .

5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع الشكل المدخل القائم على حركات الورقيات في الفن الإسلامي والقائم على المعالجة التشكيلية للعناصر الطبيعية عن طريق التداخل والتشابك بين الأفرع والأوراق ، حيث استفاد من شكل العمامات والملابس والنباتات مستخدماً فيها خاصية التجريد والتراكب والتقاطع والتماس بين الوحدات الآدمية والنباتية والخطوط الخلفية لها لتعطي الإحساس بالحركة الإيهامية .

- استخدمت خاصية التشابك والتداخل والتقاطع بين الخطوط الحلزونية وتوزيعات الأشكال عليها لضمان حسن توزيع العناصر .

- استخدم الكاتب مجموعة من الخامات البسيطة والمتباينة - فمنها شديد الليونة مثل (الأقمشة والجلود ومنها شديد الصلابة مثل الأخشاب والمعادن والخرز ، والبولي استر) مما يزيد من القيمة

التعبيرية ، كما يساعد على تنفيذ فكرة التصميم الموضوع مسبقاً من تجـــسيم وتسطيح الأشكال .

- استخـــدام أساليب التوليف القـــائمة عـــلى التقـــارب والترصيـــع والإضافة البارزة وذلك لزيادة القيمة الملمسية .

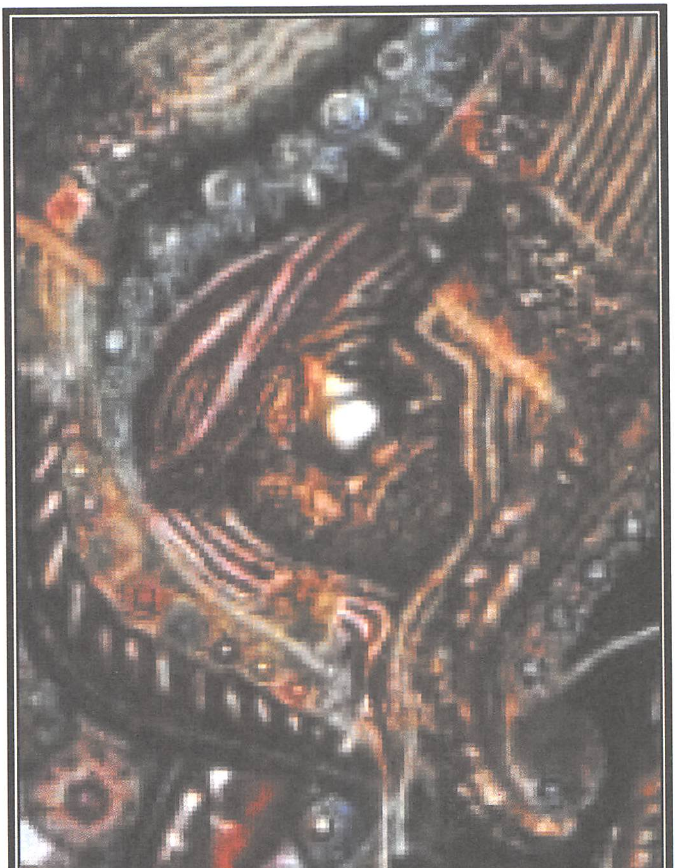
- استخدام بعض أساليب التقـــنية البسيطـــة والتي تخـــدم الناحـــــية الوظيفية كمعلقة والشكلية كفكرة ، وإظهار الطاقات التعبيرية .

- الاستخدام اللوني يعتمد على العلاقات المتـــــوافقة للألـــــوان - وإبراز الشكل العام عن طريق استخدام اللون الفاتح والغامق في الخلفية .



(شكل 25)

معلقة مستوحاة من المنمنمة الثالثة ويتضح من خلالها إظهار الخصائص المميزة للطابع الإسلامي من خلال الدمج بين العناصر الآدمية والعناصر النباتية ، باستخدام خامات متعددة (الأقمشة ، الخيوط ، الخرز ، العجائن ، الجلود ، البولي استر) من أعمال الكاتب



(شكل 26)

تفصيلة (أ) من الشكل رقم 25

تطبيق رقم (4)

المشغولة الرابعة : شكل رقم (27) مستوحاة من المنمنمة الرابعة

الوظيفـــــــــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــــــــاد : 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

في هذه اللوحـــة يعبر المصـــور عن سفـــر (الـــحارث بن همام) إلى بلـــدة تسمـــى (نصيبية) للبحث فيها عن الخير والـــرزق لأن بلدتـــه أصيبت بالقحط وقلة الخير وهناك يتقابل مع (السروجي) الذي بـــدت عليـــه آثار النعمة ويرمز النص الأدبي إلى قيم دينية حث عليهـــا الإســـلام وهـــي السعي وراء الرزق حين يضيق بالإنسان الحال في البلدة التي يعيش فيها ولا ييأس من رحمة الله .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (البولي استر) الأقمشة بمختلف أنواعها ، الخيوط ، الخرز ، التذهيب .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقياس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقياس .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال الرليف لاستخراج نسخة سالبة .
- عزل قالب الجبس بمادة شمعيه وصب مادة (البـــولي اســـتر) ثـــم تنظيفها .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى الذهب مثل الوجوه والأيدي .
- تكسية المناطق بالأقمشة المختلفة وإظهار المناطق البارزة والغائرة .

- وضع المكملات من الخرز والمذهبات الدقيقة بعد تشطيب العمل .

4- الوصف الشكلي :

يمثل البناء الرئيسي للمعلقة شكلاً تغلب عليه الخطوط المنحنية والعضوية كأساس يرتكز عليه الشكل يتخلله بعض المناطق المفرغة لإحداث نوعاً من الراحة البصرية .

يأخذ التصميم عامة شكلاً بيضاوياً تمر العين من خلاله بجميع مناطق التصميم من أسفل وأعلى وتربط أطرافه مجموعة من الخيوط السميكة لإحداث هذا الترابط .

يمثل التصميم تداخلاً غير واضح بين العنصر الآدمي ، والعنصر الحيواني لإعطاء عين المتلقي فرصة للبحث والاستكشاف بين أجزاء التكوين ، وقد تدلت من يد الراكب زمام الناقة الذي يلف بحركة دائرية فم الناقة ثم يرتفع إلى أعلى مرة أخرى مسلماً لطرف العمامة من الخلف وهكذا يأخذ التصميم شكلاً شبه دائرياً .

5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع هذا الشكل مدخلاً من المداخل القائمة على المعالجة التشكيلية بين العناصر الآدمية والحيوانية والمعتمدة على الخط المنحنى في الفن الإسلامي .
- استخدمت خاصية التبسيط في المساحات الهندسية مع التنوع بشكل حر .
- استخدام الكاتب لوناً واحداً بدرجاته متمثلاً في اللون الأسود الذي يعتبر لوناً مغايراً لجميع الألوان في مشغولات البحث لإحداث نوعاً من التغيير وتوضيح إلى أي مدى يكون اللون الأسود بمفرده معادل للألوان الأخرى .
- تضمنت المعلقة العديد من الملامس المختلفة بالرغم من استخدام أنواعاً من الأقمشة والخرز فقط .



(شكل 27)

معلقة مستوحاة من المنمنمة الرابعة ويتضح من خلالها وضوح المفردات التشكيلية والعناصر الزخرفية للمنمنمات الإسلامية من خلال اهتمام العربي بالحيـوان باستخـدام خامات متعددة (الأقمشة ، الخرز ، البولي استر) من أعمال الكاتب



(شكل 28)

تفصيلة من الشكل 27

تطبيق رقم (5)

المشغولة الخامسة : شكل رقم (29) مستوحاة من المنمنمة الخامسة

الوظيفـــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــاد : 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

تتناول النص الأدبي هذه المنمنمة التي تعبر عن استقبال موكب الحجيج بالسخرية والتهكم ، حيث أن هذه الجماعة على جهل بما يجب أن يكون عليه الاحتفال بالمناسبات الدينية فهذه المواكب لها قدسيتها وهيبتها ، وقد تناول المصور هذا المعنى وعبر عنه بريشته بعدم النظام والهرج والضجيج .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية ، الأقمشة ، الأسلاك المعدنية ، الخرز ، الجلود .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقياس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقياس .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال الرليف لأخذ نسخة سالبة .
- صب مادة (البولي‌استر) في القالب بعد عزله ثم تنظيف النسخة الموجبة .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى التذهيب كالوجوه والأيدي .
- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامات المختلفة والمطلوب إظهارها .
- وضع المكملات من الخرز والمذهبات الدقيقة بعد تشطيب العمل .

4- الوصف الشكلي :

البناء التصميمي للمعلقة يتخذ شكل شبه دائري يلف التصميم بخطوط منحنية يتميز بها التصوير الإسلامي ففي منتصف المعلقة تظهر الطبول وهما الأساس في إحداث الضجة والضجيج والصخب ومن هذه

النقطة التي تعتبر مركز المعلقة ووسطها تنطلق الأبواق يساراً محدثتاً أصواتاً وضجيجاً ثم تعلوها رأس ناقة بحركة رشيقة نـافرة وكأنـها تـسخر مـن الشخوص التي تعلو رأسها ممسكتاً بعصى الطبول في نظرات مـستهترة ثـم تنطلق الرماح والرايات من مركز المعلقة أيضاً في الاتجـاه العلـوي جهـة اليسار تتدلى منها الأعلام ثم يليها الهودج بخطوطه المموجة ، وتتداخل مـع التصميم مجموعة من الخطوط المنحنية لتمثل الخلفيات التي تفصل الأشـكال عن الأرضية .

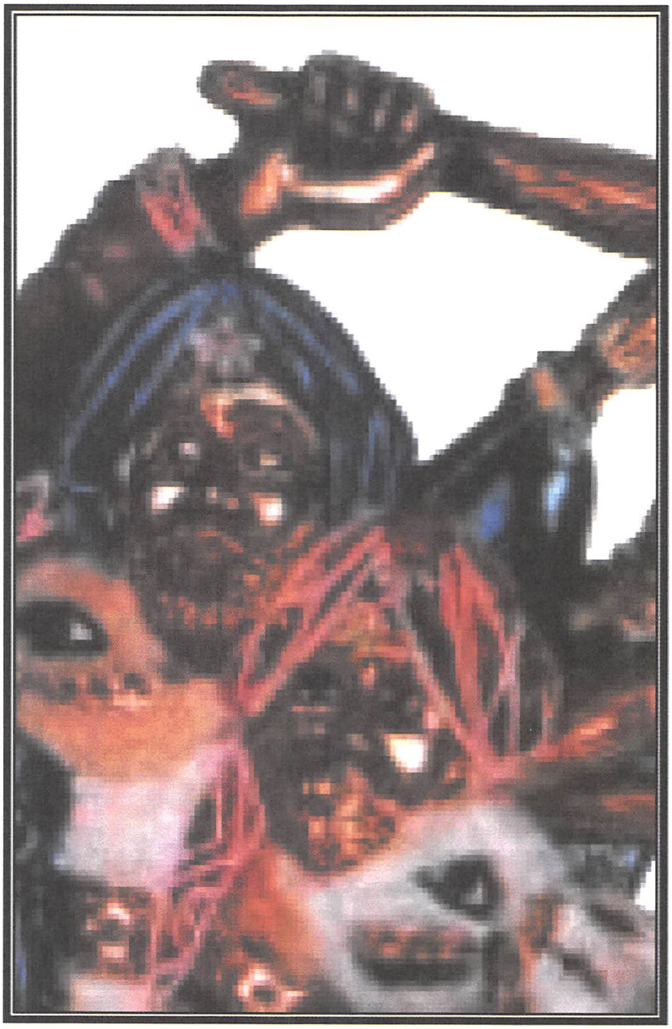
5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع التصميم المدخـل القائم على المعالجـة التـشكيلية للعناصـر التـراثية مـن أدوات مستمدة من الفن الإسلامي معتمداً على أشـكال الأبـواق والرايات والطبول والهودج وزخـارف الـطبول والملابـس وكـذلك الاحتفـالات الدينية كأساس لبناء المعلقة .
- صميم المعلقة مستمد من الخطوط الهندسـية المنحنـية الحلزونيـة واللولبـية في حركات متصلة ومنبعثة مـن مركـز المعلقـة لتـشكل خطوطـاً قوسيه مشعـة في حركات شبه دائرية .
- استثـمر الكاتب القيم الفنية الناتجة مـن اسـتخدام مجموعـة مـن الخامـات البسيطة المتجانسة والمتباينة مع إضافة بعـض التـأثيرات الملمسية السطحية لإثراء سطح المشغولة .
- اتجه الكاتب إلى تناول العـناصر التراثية من أدوات بطريقة تعبـر عن الـدلالة الرمزية لكي تقترب من الروح العامة للمنمنمة الأصلية .
- عمد الكاتب إلى استخدام عدة ألوان ولكنها متجانـسـة فـي بعـض الأحيان متنافرة في أحيان أخرى للتعبيـر عـن المـضمون الأدبـي للمنمنمة الأصلية .



(شكل 29)

معلقة مستوحاة من المنمنمة الخامسة ويتضح فيها مدى تحقيق الجمع بين أصالة التراث والرؤية الفنية المعاصرة من خلال الدمج بين مختلف الأدوات القديمة والعناصر الآدمية باستخدام خامات متعددة (الأقمشة ، الجلود ، الألوان ، التذهيب ، الخيوط ، البولي استر) من أعمال الكاتب



(شكل 3Q)
تفصيلة من الشكل 29

تطبيق رقم (6)

المشغولة السادسة : شكل رقم (31) مستوحاة من المنمنمة السادسة

الوظيفـــــــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــــــــاد : 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

تصور المنمنمة الأصلية مجموعة من الإبل وعددهم عشرة تسوقهم امرأة راعية وهذه الإبل قد أهديت إلى (أبا زيد السروجي) من أحد الأثرياء الذي أعجب بحديثه الجذاب وبذكائه الحاد ، وهذه الإبـــل تكفـــي لأن يـــصبح الرجل ثرياً في هذا العصر ، وتدل المنمنمة على أن حلو الحديث .

2-الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (بولي استر) أقمشة ، حبال ، خيـــوط ، جلـــود ، خرز .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقاس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقاس .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال الرليف لأخذ نسخة سالبة .
- صب مادة (البولي استر) في القالب بعد عزله ثم تنظيف النـــسخة الموجبة.
- تذهيب أو تلوين المناطق التي تحتاج إلى تذهيب أو تكوين .
- تكسية المناطق البارزة والغـــائرة بالخامـــات المختلفـــة والمطلـــوب إظهارها .

- وضع المكملات من الخرز والمذهبات والخامات الدقيقة عند تشطيب العمل .

4- الوصف الشكلي :

تتكون المعلقة من عنصرين حيوانيين متداخلين ومتشابكين اعتمادا على أسلوب التشابك الورقي في الفن الإسلامي ، وتدور الأعناق والأرجل حول بعضها بحيث تشكل إطار حول المعلقة مكونه فراغ من مركز المعلقة ووسطها ، ثم يحيط بالعنصر الحيواني العلوي فرع نباتي منطلقا من أسفل باتجاه الرقبة إلى أعلى ، وينطلق أيضاً من جهة اليسار مجموعة من الأزهار والورود مشكلة خطوطاً مائلة للخارج بشكل مشع ، يقابلها في الجهة الأخرى من أسفل مجموعة من الأزهار والورود أيضاً منطلقة بشكل مشع إلى الخارج .

وتشكل عناصر التصميم عامة شكلاً دائرياً ويحمل البناء الأساسي للتصميم من أسفل خط وهمي يمثل شريط نباتي ولكنه غير موجود ، وتعوضه انحناءة رقبة الناقة المتدلية إلى أسفل وتأكل العشب .

5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع التصميم مدخلاً من المداخل القائمة على دمج أكثر من عنصر ومعالجتهم تشكيلياً لتصميم المعلقة والعمل هنا - يجمع بين العناصر الحيوانية والعناصر النباتية والعناصر الزخرفية التراثية .
- استخدام خاصية التحطيم والتجريد في الأشكال كمدخلات تجريبية على الشك.
- البناء الشكلي للمعلقة تعمد على الجمع بين العناصر الحيوانية والنباتية والزخرفية المستمدة من المنمنمات الإسلامية مصاغة بشكل

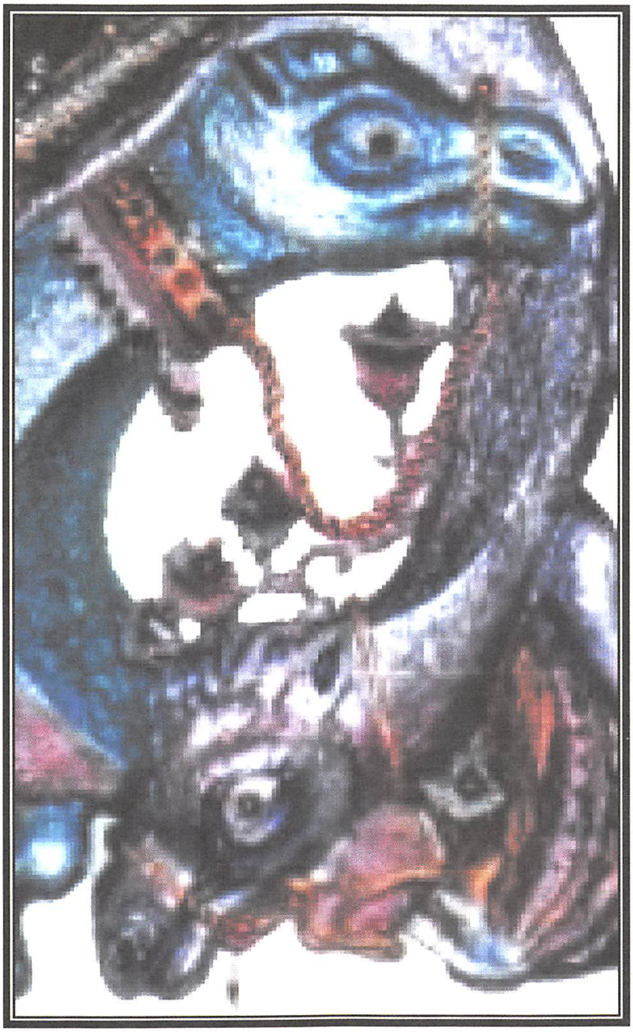
أكثر تحرراً ، مع المحافظة على الشكل المستمد من الأصل التراثي ليناسب عملية المعاصرة ، كما يؤكد الشكل في تناوله على تسجيل حالة التبادل بين العناصر وتفاعلها واختراقها للمسطح .

- الصياغة الشكلية وتوزيعات الألوان توضح إمكانية التوفيق بين الصياغات الرصينة للتراث وتناول التوزيعات بشكل مبتكر يناسب الشكل الحديث– في صياغة متباينة – مؤكدة لشخصية كل عنصر ،
- التأكيد على المسارات الحركية للأشكال العضوية حسب طبيعة الحيز الشكلي ، كما تناول الكاتب الأشكال بأسلوب يجمع بين التسطيح والبروز .
- نفذ العمل بمجموعة من التقنيات التي أحدثت تأثيرات سطحية مختلفة بأسلوب يجمع بين التنوع والترديد في التأثيرات الملمسية على سطح المشغولة .



(شكل 31)

معلقة مستوحاة من المنمنمة السادسة ويتضح فيها الدمج بين العناصر الحيوانية بعضها ببعض وبينها وبين العناصر النباتية لإظهار المفردات التشكيلية الزخرفية باستخدام خامات (الأقمشة ، الخيوط ، الأسلاك ، الخرز ، الألوان ، البولي استر) من أعمال الكاتب



(شكل 32)

تفصيلة من الشكل 31

تطبيق رقم (7)

المشغولة السابعة : شكل رقم (33) مستوحاة من المنمنمة السابعة

الوظيفـــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــاد : 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

تتناول المقامة الأدبية قصة سفر (أبا زيد السروجي) إلـى الجزيـرة الشرقية وتناول المصور إطراف القصة وصورها حيث رسم الـسفينة التـي يستقلها (السروجي) في عرض البحر وقد انشغل بحارتها بقوة ونشاط فـي رفع وإنزال الأشرعة ، أما (السروجي) فلم يدفع أجراً لربان السفينة ، سـوى بعض التمائم والآيات القرآنية التي تلاها لتحفظ السفينة من أخطـار البحـر وعناء السفر .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (البولي استر) خوص الحصير الرقيق ، الأقمـشة ، الخرز ، ورقائق النحاس ، الخشب ، الألوان ، التذهيب ، الخيوط .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقياس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقـياس السابـق .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال رليف لأخذ نسخـة سالبـة .
- صب مادة (البولي استر) في القالب بعد تنظيفه وعزله بمادة عازله .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى تذهيب كالوجوه على سبيل المثال .
- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامات المختلفة المنـاسبـة .
- وضع المكملات والخرز والذهبيات الدقيقة بعد تشطيب العمل .

4- الوصف الشكلي :

تجمع المعلقة العديد من العناصر المتراكبة من أشرعة وحبال وأقمشة وخيوط مع عناصر آدمية ، ويغلب على المعلقة العناصر الآدمية كأساس في تكوينها ، ويأخذ التصميم غالباً شكلاً هرمياً يعتلي قمته أحد الأشخاص وتتدلى الخيوط والأشرعة لتربط أعلى المعلقة بأسفلها مروراً بجسم السفينة حتى تصل إلى بركة الماء التي تأخذ شكلاً زخرفياً من أمواج على شكل خطوط مموجة ومجموعة من الأسماك التي تميزت بها المنمنمة الإسلامية .

5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع التصميم أحد السمات التشكيلية المستخلصة من المنمنمات الإسلامية وهي إدخال عنصر الحركة الإيهامية ، المتمثلة في حركة الأشخاص على ظهر السفينة فمنهم من يشير إلى الجزيرة ومنهم من ينزل الأشرعة ومنهم من يقودها ومنهم من يلقي الماء المتجمع في السفينة إلى البحر ، كذلك تظهر الحركة الإيهامية في الأشرعة التي يحركها الهواء ويكون خطوطها المموجة ، كذلك حركة الأسماك التي تبدو وكأنها في حركة هروب .

- استخدمت خاصية البعد الثالث الإيهامي من خلال الحركة التي يقوم بها الرجل الذي يستطلع وجود الجزيرة الأرضية .
- اعتمد الكاتب على المزاوجة بين الخامات التقليدية كالأقمشة والأخشاب والخامات المستحدثة كاللدائن ، كما اعتمد على المزاوجة بين التقنيات والأساليب التقليدية والمستحدثة وأساليب التوليف بين الخامات اللينة والصلبة لإظهار القيم الملمسية المتعددة .
- استخدم الكاتب الصياغات الشكلية وتوزيعات الألوان حتى يمكن التوفيق بين معطيات التراث وتناول التوزيعات بشكل مبتكر يناسب الاستخدامات الحديثة وإطلاق طاقات الشكل التعبيرية .



(شكل 33)

معلقة مستوحاة من المنمنمة السابعة ويتضح من خلالها انعكاس السمات التشكيلية والخصائص الفنية للمنمنمة على المشغولة من خلال البناء التصميمي وحركات العناصر الآدمية باستخدام خامات (البولي استر ، الأقمشة ، الخيوط ، الأخشاب ، الخرز) من أعمال الكاتب



(شكل 34)

تفصيلة من الشكل 33

تطبيق رقم (8)

المشغولة الثامنة : شكل رقم (35) مستوحاة من المنمنمة الثامنة

الوظيفـــــــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــــــاد : 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

يتناول النص الأدبي لهذه المنمنمة جزيرة في المحيط الهندي والتي نزلها (أبا زيد السروجي) ورأى فيها ما لم يـــراه وكـــأن المـــصور تعلـــق بأطراف النص وراح يبدع ويبتكر ويتخيل فصور طيوراً وحيوانات خرافية ، ويحث النص الأدبي على التأمل في مخلوقات الله ، ففـــي الأســـفار فوائـــد كثيرة .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (البولي اســـتر) ، الجلـــود الطبيعيـــة ، خـــشب الأشجار ، الخرز ، الأقمشة ، الريش الطبيعي ، الأسلاك .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقياس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقياس .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال الرليف لأخذ نسخة سالبة .
- صب مادة (البولي استر) في القالب بعد عزله ثـــم تنظيـــف النـــسخة الموجبة .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى التذهيب كالوجوه وبعض العناصر .
- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامات المختلفة والمطلوب إظهارها .
- وضع المكملات من الخرز والمذهبات الدقيقة بعد تشطيب العمل .

4- الوصف الشكلي :

يتكون البناء الرئيسي للمعلقة من شكل بيضاوي أما الحركة التي تعلو وتهبط مع ترديدات وإيقاعات فتكونها أوراق الأشجار وثمارها وأزهارها المختلفة والمتنوعة ويتوسط المعلقة الشكل الرئيسي وهو عبارة عن طائر خرافي برأس آدمي وذيل مضفر يتدلى إلى أسفل المعلقة محتضناً رأس حيوانية متمثله في رأس قرد التي ترتكز على رأس الببغاء الأحمر وجسمه اللولبي الذي يرتفع من أسفل إلى أعلى متجهاً جهة اليمين والذي يشكل ذيله ما يشبه ذيل السمكة ،أما أسفل المعلقة جهة اليمين سمكة تقف على ما يشبه أمواج البحيرة .

5- التحليل الفني والجمالي :

1- تشكل المعلقة في عناصرها الرئيسية مجموعة من العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية الخرافية وهي سمة من السمات التشكيلية للمنمنمات الإسلامية وهي أساس في تصميم المعلقة .

2- استخدم الكاتب مجموعة من الشّرابات التي تخدم التصميم وهي عناصر رئيسية في المنمنمة الأصلية .

3- استخدم الكاتب مجموعة متجانسة من الخامات لزيادة القيمة الفنية من خلال عملية التوليف والمزج بينها .

4- الاعتماد على تجسيم الأشكال وخلفيتها لإبراز القيم الجمالية في المعلقة لإحداث إضاءات وانعكاسات تبرز ملامس السطح .

5- استخدم الكاتب مجموعة من الألوان المتجانسة مثل البنيات والذهبيات ولكن قطعها لون أسود في مركز المعلقة ليهدئ من هذه المجموعة.



(شكل 35)

معلقة مستوحاة من المنمنمة الثامنة ويتضح من خلالها الدمج بين عناصر حيوانية وآدمية ونباتية ويظهر فيها أيضاً مدى الاتجاه إلى التخيل والتحريف في المنمنمة الأصلية من خامات متعددة (أقمشة ، خرز ، بولي استر ، خيوط ، تذهيب) من أعمال الكاتب



(شكل 36)

تفصيلة من الشكل 35

تطبيق رقم (9)

المشغولة التاسعة : شكل رقم (37) مستوحاة من المنمنمة التاسعة

الوظيفــــــــة : معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــــــاد : 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

يتناول النص الأدبي رحلة (أبا زيد الـسروجي) فـي الجزيـرة الشرقية ، ثم التقائه بمجموعة من العبيد يبكون على زوجـة ملـك الجزيـرة لتعسرها في المخاض ، فعرض عليهم بعض التمائم والأحجبة التـي تيـسر ولادتها وقام السروجي بزيارة الملك في القصر وأدى مهمتـه فاجـذلوا لـه العطاء والهدايا وفي هذه المنمنمة يحارب المصور الشعوذة والأحجبة والتمائم من خلال النص الأدبي .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (البولي استر) أخشاب ، أقمشة ، زجاج ملون ، خرز ، خيوط ، أسلاك ، جلود ، ألوان ، تذهيب .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقياس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقياس السابق .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال الرليف لاستخراج نسخة سالبة .
- صب مادة (البولي استر) في القالب بعد تنظيفه وعزله بمادة عازله .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى التذهيب والألوان قبل بدء العمل .
- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامات المطلوبة كلُ حسب التصميم .
- وضع المكملات من الخرز وذهبيات وخامات دقيقة بعد تشطيب العمل .

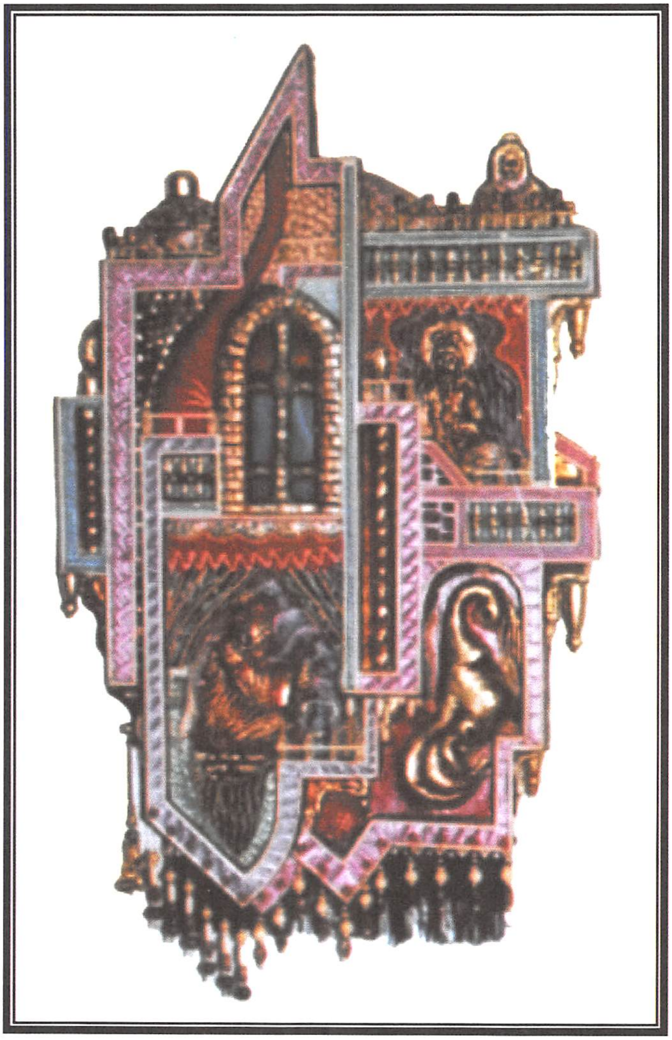
4- الوصف الشكلي :

تتكون المعلقة من شكل هندسي معماري يمثل الخلفيات المعمارية للتصوير الإسلامي ، وهي مستوحاة من المنمنمة الأصلية والتي تمثل قصر الملك الذي يدل على الفخامة والهيبة والثراء ، حيث تمثل المعلقة الملك في الدور العلوي كشكل رئيسي في المعلقة بالهالة التي تحيط برأسه وهي من السمات التشكيلية في الفن الإسلامي .

وعلى يسار أسفل المعلقة يجلس (أبو زيد السروجي) يكتب التمائم والأحجبة وعلى اليمين أسفل المعلقة شكل تجريدي يبين عملية المخاض - وقد تم تقسيم سطح المعلقة إلى مجموعة من الأشكال الهندسية التي تمثل غرف القصر وأدواره ، أما الستائر والأقمشة فتمثل خطوطاً عضوية تتراكب وتتداخل مع الخطوط الهندسية لتقطع حدتها في هدوء وانسجام .

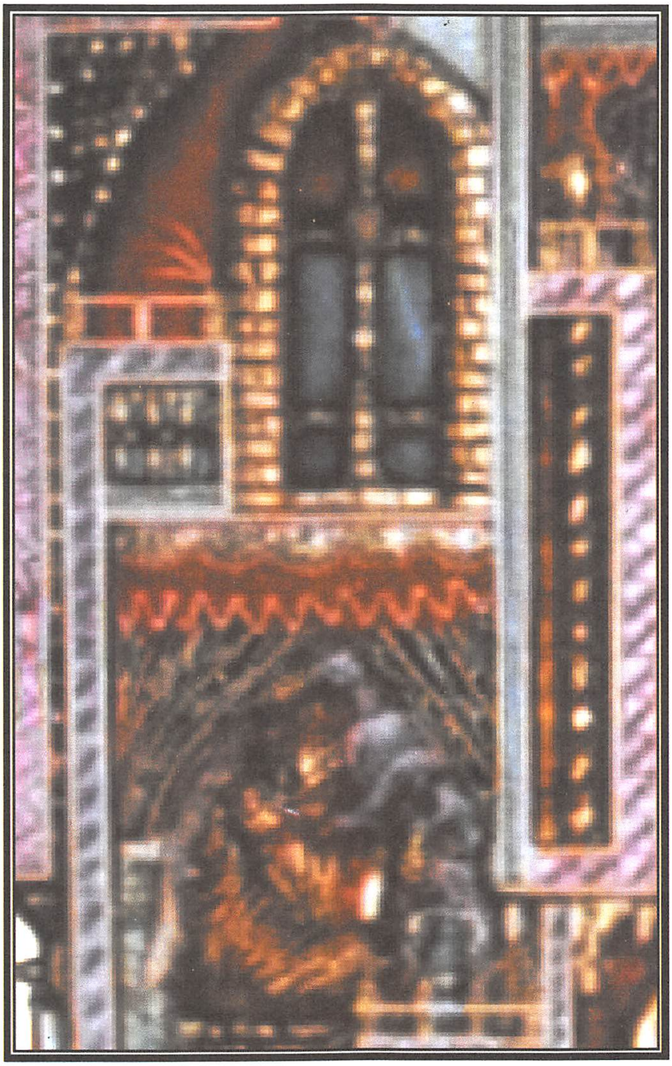
5- التحليل الفني والجمالي :

- يتبع الشكل سمة من السمات التشكيلية في المنمنمات الإسلامية وهو اتخاذ الخلفيات المعمارية كخلفيات هندسية .
- اعتمد الكاتب في بناء المعلقة على مجموعة من الزخارف المعمارية كالمشربيات والأسوار الخشبية الإسلامية .
- انتقاء العناصر الرئيسية في المعلقة ولإظهارها وإبرازها مع إحاطتها بأشكال هندسية كالستائر .
- استخدام مجموعة من الألوان المختلفة مع إبراز الذهبيات التي تدل على الثراء والفخامة التي تميزت بها القصور في هذه الفترة .
- إظهار البارز والغائر بطريقة لا تبعث على الملل والرتابة من خلال تنوع المساحات وأحجامها وألوانها .
- استخدام مجموعة من الألوان المتجانسة وهى متدرجة من لون واحد وهو البنفسجي الذي استخدم في تصوير معظم المنمنمات .



(شكل 37)

معلقة مستوحاة من المنمنمة التاسعة ويتضح من خلالها المحافظة على الطابع الإسلامي في المنمنمات الإسلامية من خللا البناء الهندسي للعمارة الإسلامية باستخدام خامات متعددة (زجاج ، أقمشة ، خرز ، بولي استر ، خيوط) من أعمال الكاتب



(شكل 38)

تفصيلة من الشكل 37

تطبيق رقم (10)

المشغولة العاشرة : شكل رقم (39) مستوحاة من المنمنمة العاشرة

الوظيفـــــة: معلقة حائطية (ثنائية الأبعاد)

الأبعـــــاد: 65 سم × 45 سم تقريباً

1- المضمون الأدبي والرمزي :

في النص الأدبي للمقامة صـــور الكاتـــب (الحريـــري) أبـــا زيـــد السروجي والحارث بن همام يركبان ناقتيهما ويقفان على مشارف المدينة وقد صور الفنان هذا المشهد في ما يشبه البانوراما حيث جمع المدينـــة بمبانيهـــا ودورها وأسواقها في خلفية المنمنمة والراكبان غريبان وليس معهما مالاً وقد بلغ بهما الجوع مبلغة ، وقد أخذ السروجي سيف الحارث ليرهنه فأخذ السيف وترك الحارث وحيداً وهذه صفة غير محمودة في الصاحب الذي تخلى عـــن صاحبه في وقت الشدة .

2- الخامات المستخدمة :

اللدائن الصناعية (البولي استر) ، أقمـــشة ، جلـــود ، رقـــائق نحاسية ، ألوان ، تذهيب ، خيوط ، عجائن ، ريش طبيعي .

3- التقنيات وأساليب التنفيذ :

- تكبير التصميم المستوحى من المنمنمة الأصلية بالمقاس المطلوب .
- تنفيذ التصميم على رليف من الطينة بنفس المقاس السابق .
- تنفيذ قالب من الجبس من خلال الرليف لعمل نسخة سالبة .
- صب مادة (البولي استر) في القالب بعد تنظيفه وعزله بمادة عازله .
- تذهيب المناطق التي تحتاج إلى التذهيب أو الألوان قبل بدء العمل .
- تكسية المناطق البارزة والغائرة بالخامات والمطلوب والمناسبة .
- وضع المكملات والخرز والذهبيات والخامات الدقيقة عند التشطيب .

4- الوصف الشكلي :

تتكون المعلقة من مجموعة من العناصر الهندسية والعناصر الآدمية - والحيوانية وهـي تشكل عناصر رئيسية وعناصر ثانوية - أما العناصر الرئيسية فتتمثل في وجهين رئيسين الحارث والسروجي أما العناصر الثانوية فهي الخلفية التي تتكون من المباني والأسواق والقباب وتأخذ رؤوس الإبل خطوطاً حلزونية من أسفل المعلقة وتلف في طريقها رأس الرجلين ثم تنطلق إلى أعلى متوارية خلف بعضها برشاقة ، على يمين المعلقة مجموعة من التقنيات المنفذة بالخيوط الملونة لإحداث نوعاً من الترديد للألوان الموجودة أعلى اللوحة من جهة اليسار أما الجانب الأيسر من المعلقة فتوجد مجموعة من النباتات التي تأخذ نفس حركات رقاب الإبل ثم يعلوها مجموعة من القباب التي تتدرج من أسفل إلى أعلى من الأصغر حجماً إلى الأكبر إلى أعلى عنصر ويمثل القمة وهي مئذنة المسجد ، ثم تنحدر إلى جهة اليمين مروراً بالقبة وهلالها إلى أن تصل إلى طائر (الديك) بريشة الأحمر ومنقاره وعرفه ثم يغلق هذه المجموعة البوابات والدكاكين التي يظهر فيها بعض العناصر الآدمية الثانوية .

5- التحليل الفني والجمالي :

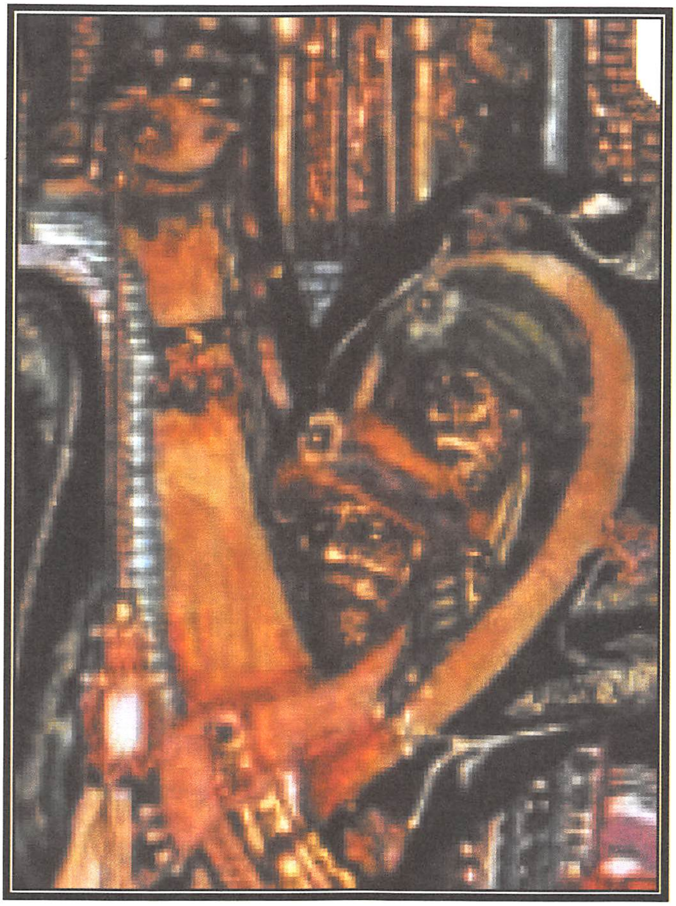
- يتبع هذا التصميم سمة من سمات الفن الإسلامي وهي تصوير المشاهد بطريقة البانوراما أو منظور (عين الطائر) وهو جمع العديد من المشاهد في بانوراما تجمع العديد من العناصر في خلفية اللوحة .
- استخدمت في هذه المعلقة الخلفيات الهندسية كالعمائر الإسلامية من مساجد وقباب وبوابات وهو أسلوب متبع في الفن الإسلامي .
- استخدم في هذه المعلقة مجموعة ألوان محدودة بدرجاتها لإثراء السطح.
- تم المزج والتوليف بين مختلف الخامات لإحداث تأثيرات سطحية .
- استخدام المستويات بين البارز والغائر بطريقة تخدم التصميم وبيان معالمه الرئيسية والثانوية .



(شكل 39)

معلقة مستوحاة من المنمنمة العاشرة ويتضح من خلالها المحافظة على إظهار سمه مميزة للطابع الإسلامي من خلال منظور عين الطائر باستخدام خامات متعددة (أخشاب ،أقمشة ، خرز ، تذهيب ، خيوط، بولي استر)

من أعمال الكاتب



(شكل 40)

تفصيلة من الشكل 39

قائمة المراجع

أولاً المراجع العربية :

1 - إيهاب بسمارك : الأسس الجمالية والإنشائية للتصميم ، الكاتب المصري للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1998

2 - إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، القاهرة ، 1998

3 - أبو الحمد محمود : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، الدار المصرية اللبنانية ، 1991

4 - ايتنجهاوزن . ر : فن التصوير عند العرب ،ت عيسى وسليم طه التكريتي ، بغداد ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1974

5 - آردن إدمن : الفنون والإنسان ، ت حمزة الشيخ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1965

6 - بدر الديب : رأي سوربو في ماهية الفن ، مجلة علم النفس ، فبراير ، 1953

7 - برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها ، ت سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

8 - توماس منرو : التطور في الفنون ، ت عبد العزيز جاد بدر وآخرون ، الهيئة العامة للكتاب ، 1972

9 - ثروت عكاشة : فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف ، مصر ، 1974

10 - جابر عبد الحميد : مناهج البحث والتربية وعلم النفس ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1996

11 - جون ديـــــوي : الفـن خبـرة ، ت. زكريـا إبـراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1963

12 - جمال محمد محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ، وزارة الثقافة والإرشاد الفني ، المؤسسة المصرية للتـأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1962

13 - جاك ريســـلر : الحضارة العربية ، ت غنيم عبدون ، الـدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر

14 - حامد ســـعيد : الفنون الإسلامية : أصالتها وأهميتهـا ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 2001

15 - حسن سليمـــان : كيف تقرأ صورة ؟ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1970

16 - ــــــــــــــ : سيكولوجية الخطوط ، المكتبـة الثقافيـة ، مـايو ، 1967

17 - حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكـر العربي ، القاهرة ، 1970

18 - ــــــــــــــ : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي

19 - حسن الباشـــا : التصوير الإسلامي في العصور الوسـطى ، القاهرة ،1959

20 - دي بولي فان دالين : مناهج البحث في التربية وعلم الـنفس ، ت محمد نبيل نوفل وآخرون ، مكتبة الانجلـو ، القاهرة ، 1994

21 - رضا زاهـــر : كيف تحلل صورة ؟ القاهرة ، 1993

22 - زكريا إبراهيـم : مشكلات فلـسفية (مـشكلة البنيـة) ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976

23 - زكى نجيب محمود :الشرق الفنان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1974

24 - زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، مجلة سومر ، العدد الأول

25 - ــــــــــــ : التصوير في الإسلام عند الفرس ، القاهرة 1948

26 - شوقي ضيف وآخرون : المعجم الوجيز، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ،2001

27 - شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشئون الثقافية العامة آفاق عربية ، 1988

28 - سيونايد ميري روبرتسون : الأشغال الفنية والثقافة المعاصرة ، ت محمد خليفة بركات ، مصطفى حبيب ، الهيئة العامة للكتاب ، 1988

29 - صلاح عبد الصبور : حياتي مع الشعر ، علم المعرفة ، بيروت ، 1974

30 - علي محمد المليجي : التقنية في الفنون التشكيلية ، حورس للطباعة وانشر ، القاهرة ، 2002

31 - ــــــــــــ : الجلود المصورة وتشكيلاتها المعاصرة ، حورس للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2001

32 - ــــــــــــ : بنية الفن التشكيلي الحديث في العالم ، حورس للطباعة والنشر ، القاهرة 2000

33 - عمر النجدي : أبجدية التصميم، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1996

34 - عبد الغني النبوي الشال : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، عمادة شئون الكتاب ، جامعة الملك سعود ، 1984

35 - عفيف بهنسي : جماليات الفن العربي ، مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، 1978

36 - ———— : دراسات نظرية في الفن العربي ، القاهرة ، 1974

37 - ———— : أثر العرب في الفن الحديث ، المطبعة والجريدة الرسمية بدمشق ، 1970

38 - عيسى سليمان : الواسطى يحي بن محمود رسام وخطاط ومذهب ومزخرف بغداد ، 1975

39 - فؤاد زكريا : التعبير الموسيقي ن مكتبة مصر ، القاهرة ، 1986

40 - ———— : الجذور الفلسفية ، مكتبة الآداب ، جامعة الكويت ، 1980

41 - فتح الباب عبد الحليم وأحمد حافظ رشدان : التصميم في الفن التشكيلي ، القاهرة ، 1970

42 - كروزيل . ك : الآثار الإسلامية الأولى ، ت عبد الهادي عيله ، دار قتيبة ، دمشق ، 1984

43 - م.س.ديماند : الفنون الإسلامية ،ت.أخمد محمد عيسى ، م، دكتور أحمد فكري ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1982

44 - محسن محمد عطية : التحليل الجمالي للفن ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2003

45 - مختار العطار : الفن والحداثة بين الأمس واليوم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1991

46 - مصطفى الرزاز : التجريب والتصميم في التربية الفنية ، صحيفة التربية الفنية ، العدد الثاني ، يناير ، 1984

47 - محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، القاهرة ، عالم الكتب ، 1980

48 - ______ : العملية الابتكارية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1964

49 - مجدي وهبة كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، 1972

50 - محمد صدقي الجباخنجي : الفن والقومية والعربية ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963

51 - محمد عبد العزيز مرزوق : الإسلام والفنون الجميلة ، دار الكتب ، القاهرة ، 1944

52 - نبيله ابراهيم : البنيويه من أين والى أين ، الهيئة العامة للكتاب ، مجلة فصول ابريل ، 1981

53 - هربرت ريد : معنى الفن ، ت. سامي خشبة ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1968

54 - هيلديه زالوشر : الفن البدوي ، مجلة الكاتب المصري ، القاهرة ، يونيو ، 1947

ثانياً : الرسائل والبحوث العلمية

55 - أحمد عبد الكريم : علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية لرموز جدران مقبرة تحتمس الثالث ، بحث منشور ، مجلة دراسات وبحوث ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1999

56 - اكرم قانصو : التصوير الشعبي العربي ، سلسلة مجلة عالم المعرفة ، العدد 203، المجلس الوطني الكويتي ، 1995

57 - أبو بكر صالح النواوي : استخدام اللدائن الصناعية في الزخرفة التطبيقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، 1982

58 - حسني الدمرداش : الإمكانات التشكيلية للدائن الصناعية كمدخل حليات فنية معاصرة ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1990

59 - ـــــــــــــــــ : المشغولات الفنية القائمة على توليف الخامات في سيناء ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1985

60 - حسام الدين أحمد : مدخل تجريبي لإثراء سطوح المشغولة الجلدية باستخدام الكيماويات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، حلوان ، القاهرة ، 1995

61 - حاتم عبد الحميد : القيمة البنائية للخط الكوفي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 1987

62 - خالد محمد سرور : الوحدات الزخرفية ذات الدلالة في الحضارة المصرية القديمة كمصدر لإثراء الشعار المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 2000

63 - رحاب محمد أبو زيد : استحداثات معلقات حائطية باللدائن والأقمشة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 2001

64 - رحمة علي الدين : المشغولات الفنية القائمة على استخدام الخامات المذهبة في مصر والإفادة منها في التربية الفنية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1993

65 - زينب إبراهيم : استحداث صيغ تركيبية قائمة على بنية النظام الحلزوني كمدخل لعمل تصميمات زخرفية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1993

66 - زينب السجيني : أسس تصميم المنمنمة الإسلامية في المدرسة العربية وأثرها في تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1978

67 - سمية محمد عيسى فن الرنوك الإسلامية كمخل لتصميم الشعار المصري المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس ، 2003

68 - سعد السيد العبد : التراث العربي ومكانته في برامج الفن والتربية الفنية تنمية الطفل العربي المؤتمر العلمي الثامن ، المحور الثاني ، دور المؤسسات الاجتماعية والثقافية في تنمية الطفل العربي ، 2001

69 - سرية صـــــدقي : جماليات الفن الإسلامي ، بحث في بينالي القاهرة الدولي الرابع ، 1992

70 - سهام أسعد عفيفي : دراسة الخط الهندسي في الحلي الفرعونية لإثراء مشغولات الحلي في التربية الفنيـــة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ،1987

71 - سليمان محمود حسن : دور الخامات البيئية في التشكيل الفنـــي ، مجلة دراسات وبحوث ، جامعـــة حلـــوان ، المجلد الخامس ، العدد الثالث ، 1982

72 - ـــــــــــــــــــ : دور الخامات البيئية في التشكيل الفنـــي ، بحث منشور ، مجلة دراســـات وبحـــوث ، العدد (13) المجلد الحادي عـــشر ، العـــدد الأول ، 1981

73 - سامية عبد العزيـــز : الخرز في ج.م.ع تاريخه – استعمالاته – تطويره ودوره في مراحل التعليم ، رســـالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الفنيـــة ، جامعة حلوان ،1982

74 - صبري منصـــــور : دراسات تشكيلية ، سلـــسلة لآفـــاق الفـــن التشكيلي ، الهيئة العامة لقـــصور الثقافـــة ، 2000

75 - صالح رضـــــا : ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر ، الألف كتـاب الثـاني ، مطـابع الهيئـة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990

76 - صبري عـد الغني ومصطفى الـرزاز : التربية الفنية ، برنامج التأهيـل التربـوي للمستوى الجامعي (وزارة التربية والتعلـيم بالاشتراك مع كلية التربيـة جامعـة عـين شمس ، 1983

77 - علي محمد المليجي : الابتكارية ودافعية التعبيـر عنـد الفنـان التشكيلي ، جامعة قطر ، 1988

78 - عيد سـعد يونس : القيمة الجمالية للفن الإسلامي وأثرها فـي الفن الحديث ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، أكاديمية الفنون – المعهد العالي للنقد الفني ، 1983

79 - عبد الرحمن النشار : التكرار في مختارات التـصوير الحـديث والإفادة منه تربوياً ، رسالة دكتوراه غيـر منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1978

80 - فاطمة عبد اللطيف : القيم الجمالية في الفن الإسلامي وأثرهـا على فن النهضة الأوربي كمـدخل للتـذوق الفني ، رسالة دكتوراه غير منشوره ، كليـة التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1998

81 - منى سامي محمد : تدريس التصوير المعاصر باستخدام أسلوب التنظيم لإثراء التعبير الفني لطلاب لتربية الفنية ، رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس ، 2001

82 - مروه محمد رضا : الإمكانات التشكيلية للون الواحد والإفادة منها في عمل مشغولات فنية قائمة على توليف الخامات الطبيعية ، رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس ، 2000

83 - ماجدة خلف حسين : التشكيل بالخامات كأساس لبناء برنامج في الأشغال الفنية لمرحلة رياض الأطفال ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1999

84 - محمود حامد محمد : مداخل تجريبية لإثراء مجال الأشكال الفنية في ضوء الاتجاهات الحديثة ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان، 1998

85 - محمود رمضان : التصميمات المسبقة كمدخل للمعالجة التشكيلية المستحدثة للمشغولة الفنية المجملة للزي ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1994

86 - مصطفى الرزاز : أسس التصميم بين واقعها البنائي وبعدها الإدراكي ، دراسات وبحوث ، جامعة حلوان، 1980

87 - هبه رمضان عبد الحميد : المفردات التشكيلية لفنون حضارة نفاده القديمة والإفادة منها في تطوير المنسوجات النفادية المعاصرة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس ، 2002

88 - هيام محمود حجاج : دراسة الأساليب الابتكارية في الأشغال الفنية لمجموعة مختارة من طالبات كلية البنات ، مع الإشارة إلى مغزاها التربوي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان

89 - هدى أحمد زكي : حوار الشكل كمدخل لتربية العين على تكوين التصورات الشكلية ، المؤتمر الخامس بكلية التربية الفنية ، 1995

90 - ________ : الفكر التجريبي في التصوير، مجلة علوم وفنون ، جامعة حلوان ، 1995

91 - ________ : المنهج التجريبي في التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكارية وتربوية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1979

92 - هديل حسن إبراهيم : مدخل لتدريس الأشغال الفنية بالاستعانة بمكملات الزينة المعدنية القائمة على توليف الخامات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ،1991

93 - هيفاء عبد السلام : الموضوع كمثير لتدريس الأشغال الفنية لعينة مختارة من طلاب كلية التربية الفنية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 1988

ثالثا : المراجع الأجنبية :

94 - Bevlin . M.E : Design through Discovry . Holt Rin ehart .New york 190.

95 - Bernard Lewis and others : The world Isaam , C,1976 thames and Hudson , ITD , London

96 - Creswell ,k.a.c : Early Muslim Architecture ,Umayyads, Early' Abbasid and Tulunids.2 vols Oxford,1940 .

97 - D.S.RICE : Some Paimting from Samarra Re-examined , Arabica , vol.5, 1958

98 - Ernst Kuhnel : : Miniatur Malerei in islami schen orint , piekunst desostens , vol . 7, berlin 1923

99 - Ettinghausen, Richard : Asurvey of pesian Artedited by Arthur Upham pope vol.I,pp.646-680,vol.IV,PLS. 179-196.London and New York 1938.

100 Mitchell Dicoff : Quality of an Inuovator, thinks swart,com.1997.

101 Musil , Alois . Kusejr : Amra .2vols.Vienna , 1907

102 Waily Kandinsky : Concening the spritual in Art,New York , 1977 .